Univ. of
Toronto
Library

THE BOOKSHELF BINDERY

BINDING LIST AUG 15 1923.

BOLLETTINO

D'ARTE

DEL MINISTERO
DELLA P. ISTRVZIONE

NOTIZIE DELLE GALLERIE
DEI MVSEI E DEI MONVMENTI

194204

E. CALZONE, EDITORE - ROMA

ANNO XIII - MCMXIX

N
4
Ib
anno 1814

I.

INDICE DEI SOMMARI.

SOMMARIO

DEL 1°, 2°, 3° E 4° FASCICOLO.

Il ritratto di Vittoria della Rovere legato alla Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo, Gustavo Frizzoni. — Domenico Beccafumi, Luigi Dami. — La chiesa di S. Andrea sulla via Flaminia, Quirino Angeletti. — Di una ceramica di Andrea Sansovino, Alessandro Del Vita. — Il Vivaio dell'Arcivescovado di Ravenna, Corrado Ricci. — La madre di Pier della Francesca, Alessandro Del Vita. — La Galleria Ruffo (Appendice), Vincenzo Ruffo. — Cronaca delle Belle Arti.

SOMMARIO

DEL 5°, 6°, 7° E 8° FASCICOLO.

La Badia di Sant'Angelo al Raparo in Basilicata, G. Paladino. — La cupola di S. Andrea a Mantova e le pitture di Giorgio Anselmi, Guglielmo Pacchioni. — Dipinti inediti dei secoli XV e XVI nel Museo Nazionale di Messina, Enrico Mauceri. — Di alcuni organi antichi della Toscana, M. Enrico Bossi. — Opere di Pietro Paolo Agabiti finora non identificate, Arduino Colasanti. — Specchio in bronzo greco del sec. V da Rossano, P. Orsi. — Una piccola replica della Fanciulla d'Anzio, Carlo Anti. — Nota su Alessandro Menganti, Corrado Ricci. — Cronaca delle Belle Arti.

SOMMARIO

DEL 9°, 10°, 11° E 12° FASCICOLO.

Avori francesi nella Galleria Nazionale di Perugia, Umberto Gnoli. — Il giardino Quirinale ai primi del '600, Luigi Dami — La chiesetta di S. Giovanni di Assemini, Francesco Giarrizzo — Due opere d'arte della cappella Bolognini — Amorini in S. Petronio di Bologna, Guido Zucchini — Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno, Mario Salmi. — Cronaca delle Belle Arti.

II.

INDICE DEGLI AUTORI.

A

Angeletti Quirino, La chiesa di S. Andrea sulla Via Flaminia, p. 27.

Anti Carlo, Una piccola replica della Fanciulla d'Anzio, 102.

B

Bossi Enrico, M., Di alcuni organi antichi della Toscana, 80.

C

Colasanti Arduino, Opere di Pietro Paolo Agabiti finora non identificate, 91.

Dami Luigi, Domenico Beccafumi, 9.

— Il giardino del Qnirinale ai primi del '600, 113.

D

Del Vita Alessandro, Di una ceramica di Andrea Sansovino, 30.

— La madre di Pier della Francesca, 37.

F

Frizzoni Gustavo, Il ritratto di Vittoria della Rovere legato alla Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo, 1.

G

Giarrizzo Francesco, La chiesetta di S. Giovanni di Assemini, 117.

Gnoli Umberto, Avori francesi nella Galleria Nazionale di Perugia, 109.

M

Mauceri Enrico, Dipinti inediti dei secoli XV e XVI nel Museo Nazionale di Messina, 77.

O

Orsi P., Specchio in bronzo greco del sec. V, da Rossano, 95.

P

Pacchioni Guglielmo, La cupola di S. An-

drea a Mantova e le pitture di Giorgio Anselmi, 60.
Paladino G., La Badia di Sant'Angelo al Raparo in Basilicata, 57.

R

Ricci Corrado, Il Vivaio dell'Arcivescovado di Ravenna, 33.
— Nota su Alessandro Menganti, 107.
Ruffo Vincenzo, La Galleria Ruffo (Appendice), 43.

S

Salmi Mario, Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno, 139.

Z

Zucchini Guido, Due opere d'arte della cappella Bolognini-Amorini in S. Petronio di Bologna, 133.

III.

INDICE DEGLI ARTISTI.

A

Agabiti Pietro Paolo, pag. 91.
Agati, costruttore d'organi, 86.
Alberti Leon Battista, 60, 62, 63, 64, 65, 70, 71, 72, 75.
Anselmi Giorgio, 65, 66, 67, 73, 74.
Antonello da Messina, 77, 78, 92.
Antonio di Vincenzo, architetto, 133, 134, 135.

B

Baiso (Giovanni da), scultore in legno, 136, 137, 138.
Baiso (Tommaso da), scultore in legno, 137.
Balestra Antonio, pittore, 67.
Bartolomeo di Giovanni di Corraduccio, pittore, 172.
Bartolomeo di Tommaso, pittore, 168.
Bazzani Giuseppe, pittore, 66.
Beccafumi Domenico (detto Mecherino), 9.
Bernardino da Cortona, costruttore d'organi, 89.
Berrettini Pietro da Cortona, 43, 44, 49.
Bibbiena (Francesco Gaulli, detto il), 65.
Boccalari Luigi, restauratore, 68.

C

Camassei Andrea, 43, 45.
Cardillo Francesco, pittore, 78.
Cardillo Stefano, pittore, 78.
Cardillo (arte dei), pittori, 78.
Carracci Agostino, 108.
Cartaro Mario, 113.
Castagno (Andrea del), 158.
Cima G. P., 92.
Civetta (Herri Met de Bles, detto il), 78.
Cola di Pietro, pittore, 168.
Contucci Andrea: vedi *Sansovino*.
Correggio (Antonio Allegri da), 63, 72.
Coste Jean, pittore, 167.
Cremona Melchiorre, scultore, 114.
Crevola Gaetano, pittore, 63, 64, 73, 74, 76.
Crivelli Vittore, 93.

D

Dalmasio Lippo, 133.
De Bondol Jean, pittore, 167.
Domenico di Maestro Lorenzo, costruttore d'organi, 85.
Domenico Veneziano, 158.
Doni Dono, pittore, 143.
Du Perac Stefano, 113.
Dyck (Antonio Van), 2, 7, 46, 47.

F

Fabriano (Gentile da), 168, 169.
Falcone Aniello, pittore, 48, 49.
Faro Ambrosiello, pittore, 52, 53.
Fiori (Mario Nuzzi, detto Mario de'), 49, 50, 55.
Forte Luca, pittore, 50, 51, 53, 54, 55.
Francesca (Pier della), 37, 42.

G

Galluzzi Andrea, architetto, 60, 61, 62, 71.
Gentileschi Artemisia, 48, 49, 50, 51, 52, 53.
Giambologna, 2.
Giannini Giacinto, pittore, 43, 44.
Giovanni di Corraduccio, pittore, 172.
Giovanni Olandese, vedi: *Velde* (G. Van den).
Girolamo di Giovanni di Corraduccio, pittore, 172.
Guariento, 165.
Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, detto il), 46.

I

Iacobello, pittore, 78.
Iacopo di Paolo, pittore, 135.
Iuvarra Filippo, 60, 62, 63, 71, 72.

L

Lanfranco Giovanni, 43, 44.
Leonardo da Besozzo, 159, 163, 164.
Liberatore Lattanzio, 143.
Lorenzetti Ambrogio, 151.
Lorenzo di Iacopo da Prato, costruttore d'organi, 82.
Luca da Cortona, costruttore d'organi, 89.

M

Maderno Carlo, 115.
Maestro della Culla, 170.
Maggi Giovanni, incisore, 114, 115.
Mantegna Andrea, 72.
Martinenghi, pittore, 68.
Masegne (Iacobello e Paolo dalle), 135.
Mascherino Ottavio, 114.
Massari Lucio, pittore, 108.
Matteo da Prato, costruttore d'organi, 86, 87.
Memling Hans, 77.
Menabuoni (Giusto de'), 151, 153, 156, 159.
Menganti Alessandro, scultore, 107.
Michelangelo delle Battaglie, 43, 45.
Mones Andrea, architetto, 63.
Monrealese (Novelli Pietro, detto il), 46.
Montagna Bartolomeo, 92.

N

Navez (Francesco van), detto Van Neve, pittore, 47.
Nelli Ottaviano, 142, 143, 164, 168, 169, 171, 172, 173.

P

Pace (Domenico Beccafumi di Iacomo di), vedi *Mecherino*.
Pasi, costruttore d'organi, 87.
Paulini Pio Fabio, pittore, 55.
Perugino (Pietro Vannucci, detto il), 151.
Pinturicchio (Betto di Bernardino, detto il), 151.
Piscopo, pittore, 52, 53.
Ponzio Flaminio, 114.
Pourbus Francesco, 1.
Poussin Nicola, 43, 44, 55.
Pozzo Paolo, architetto, 63, 64, 67, 70, 71, 73.
Primaticcio Francesco, 29.
Provagli Orazio, orefice, 108.

R

Ravani (Andrea e Cosimo dei), costruttori d'organi, 85.
Ravani (Bartolomeo de), costruttore d'organi, 89.
Ravani, costruttori d'organi, 82.
Rembrandt, 55, 56.
Reni Guido, 43, 44.
Robbia (Bottega dei Della), 31.
Romanelli Giovanni Francesco, 49, 50, 55.
Rubens (Pietro Paolo), 2.

S

Sacchi Andrea, 43, 44, 45.
Salimbeni (Lorenzo e Iacopo), vedi: *Sanseverino*.
Salvucci, pittore, 43, 45.
Sanseverino (Lorenzo e Iacopo da), 168, 169, 170, 173.
Sansovino Andrea, 30.
Sodoma (G. Antonio Bazzi, detto il), 12, 15.
Solario Antonio (detto lo Zingaro), 92, 93.
Spagnoletto (Giuseppe Ribera, detto lo), 47, 50, 51, 52, 53, 54.
Stanzione Massimo, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 56.
Stomer Matteo, 46, 47.
Sustermans Giusto, 1, 2, 4, 6, 7.

T

Taddeo di Bartolo, 153, 155, 167.
Tiepolo G. B., 66.
Tiziano Vecellio, 55.
Torri Giulio, architetto, 60, 61, 62, 63, 71.
Tronci, costruttori d'organi, 85, 88.
Tsumetaka (antico pittore giapponese), 158.
Tuzoli Pietro, scultore, 133.

V

Velde (Giovanni Van den) detto *Giovanni Olandese*, 43, 44.
Vignola (Jacopo Barozzi da), 27.
Vos (Guglielmo de), 1.
Vos (Martino de), 1.

W

Weyden (Ruggero van der), 77.

Z

Zandelocca Paolo, architetto, 63.
Zeffirini Onofrio, costruttore d'organi, 84, 86, 87, 88.

IV.

INDICE DEI LUOGHI.

A

Amato (Catanzaro) – Casina Chimirri, 44, 45.
Amiens (Francia) - Cattedrale, 110.
Ancira (Asia Minore) – Chiesa, 126.
Angera (Como) - Castello, 152.
Anzio (Roma) - Statua della Fanciulla d'Anzio, 101-106.
Arezzo – Casa Vasari, 30; Museo Civico, 30, 31; Museo Bacci, 30; Fraternita dei Laici, 30; Cattedrale, 89, 90.
Assemini (Cagliari) – Chiesa di S. Giovanni, 117.
Assisi - S. Chiara, 112; S. Francesco, 112.

B

Bagnacavallo - Chiesa di S. Pietro, 132.
Bâle (Svizzera) – Museo, 159.
Bergamo – Collezione (ex) Margherita Genoulhiac, 4; Accademia Carrara. 1, 4, 5.
Berlino - Museo, 44, 45, 110.
Bologna – S. Petronio, 83, 84, 133, 135; Chiesa di S. Colombano, 91, 92; Statua di Gregorio XIII, nel Palazzo Pubblico, 107; Museo Civico, 107, 136; Chiesa di S. Rocco, 107; Chiesa di S. Francesco, 135, 137; Chiesa di S. Giovanni in Monte, 107; Chiesa di S. Biagio, 107; Borgo di S. Pietro, 107; Scala dell'Oratorio della Morte, 107; Santa Maria del Carrobbio, 136, 138; Certosa, 136; S. Maria di Porta Ravegnana, 134, 135.
Brescia – Chiesa di S. Salvatore, 132; Museo Cristiano, 132.
Bulzi (Sassari) - Chiesa di S. Pietro di Simbranos, 128.

C

Cafaggiolo (Firenze) – Fornace, 32.
Cagliari – Chiesa di S. Saturnino, oggi Santi Cosma e Damiano, 122, 127, 129, 130.
Cassala (Sudan) – Chiesa, 126.
Castroreale (Messina) - S. Nicolò, 79.
Catobagli (Ancona) – Chiesa di S. Maria, 91.
Cimitile (Caserta) - Basilichetta dei Ss. Martiri, 132.
Cingoli (Macerata) – Chiesa di S. Esuperanzio, 91, 92.
Città di Castello - Duomo, 112.
Cividale del Friuli - Battistero, 131.
Cortona (Arezzo) – Chiesa di S. Maria Nuova, 88; Chiesa di S. Francesco, 88; Chiesa di S. Filippo, 88; Chiesa di S. Domenico, 88; Cattedrale, 89.
Costantinopoli - S. Sofia, 126, 129; S. Sergio, 129; S. Giovanni Battista, 126; S. Teodoro, 126; S. Salvatore, 126; Chiesa dell'Immacolata, ora Moschea Chalidijilar Kioski, 126; Pantocrator, ora Moschea Zeiret, 126; Mirelèe, ora Moschea Budrun, 126.
Cupramontana (Ancona) - Chiesa dell' Eremita, 91.

D

Donori (Cagliari) – Frammenti decorativi, 132.

F

Fabriano - Museo, 170; Cattedrale di S. Venanzio, 172.
Ferrara - Chiesa di S. Domenico, 137; Palazzo di Schifanoia, 152.
Firenze - Fontana del Giambologna in piazza della Signoria, 2; Galleria Pitti, 2, 5, 8; Galleria Uffizi, 3, 6, 25, 26; Galleria (ex) Panciatichi, 4; Museo Nazionale, 112; Monastero di S. Trinita, 84; S. Maria del Fiore, 84, 85; Campanile di S. Maria del Fiore, 151, 152; S. Croce, 85; Badia dei Benedettini, 85; Casa Gemma Mongiardini-Rembadi, 91; Chiesa di S. Maria Novella, 151.
Foligno - Palazzo Trinci, 139; Museo Comunale, 140.

G

Genova – Palazzo Doria, 24; Chiesa di San Lorenzo, 117, 118.
Ghilarza - Chiesa di S. Palmerio, 128.
Gubbio - Ufficio del Registro, 93; Palazzo dei Consoli, 141.

I

Iesi - Museo Municipale, 93.

L

Londra - British Museum, 110, 111, 112; South Kensington Museum, 111; Collezioni Salting e Warnher, 111.
Legnaia (Firenze) – Villa Pandolfini, 158.
Lucca - Cattedrale, 85, 86; Chiesa di S. Frediano, 86; Civica Pinacoteca, 6, 18.

M

Madrid – Museo del Prado, 77.
Manta (Cuneo) - Castello, 158.

Mantova – Chiesa di S. Andrea, 60, 76; Cattedrale, 63; Palazzo Ducale, 65, 66.
Messina – Museo Nazionale, 77; Duomo, 78.
Milano – Chiesa di S. Lorenzo, 126; Castello di Azzo Visconti, 158.
Mira (Venezia) – Chiesa, 126.
Monte Sansovino d'Arezzo – Chiesa di San Agata, 31; Chiesa di S. Chiara, 31.

N

Napoli – Chiostro dei Ss. Severino e Sossio, 93; Castel dell'Uovo, 158.
New York – Collezione Georgis Blumenthal, 110.

O

Osimo – Chiesa di S. Francesco, 93.

P

Padova – Museo Civico, 91; Chiesa degli Eremitani, 151, 152; Palazzo della Ragione, 152; Reggia dei Carraresi, 158.
Parigi – Louvre, 110, 111, 112.
Parma – Battistero, 152.
Pavia – Museo Malaspina, 132.
Perugia – Fonte maggiore, 146, 151; Cambio, 151; Galleria Nazionale, 108, 109; Palazzo di Braccio Baglioni, 158.
Pietrarossa (Umbria) – Chiesa di S. Maria, 168, 169, 170, 172.
Pietroburgo – Ermitage, 110.
Pistoia – Cattedrale, 86; Chiesa dei Serviti, 87.
Poggio a Caiano (Firenze) – Villa Reale, 7.
Prato – Cattedrale, 87; Chiesa di S. Maria del Soccorso, 87; Chiesa di S. Domenico, 87; Chiesa dello Spirito Santo, 88.
Pompei – Casa del Loggiato, in via dell'Abbondanza, 34.

Q

Quarto (Firenze) – Chiesa di S. Maria, 89.

R

Ravenna – Vivaio dell'Arcivescovado, 33, 36; Oratorio di S. Andrea, 34, 36; S. Apollinare Nuovo, 132; Basilica Ursiana, 131; S. Pietro in Vincoli, 132; Mausoleo di Galla Placidia, 124, 126; Basilica di S. Vitale, 126.
Roma – Chiesa di S. Maria Maggiore, 22; Casa in Borgo, 24; Chiesa di S. Andrea sulla via Flaminia, 27; Museo delle Terme, 102; Museo della Biblioteca Vaticana, 110; Giardino del Quirinale, 113; Vaticano (Appartamento Borgia), 151, 152; Galleria Nazionale d'Arte Antica, 151, 158, 163, 164; Palazzo Orsini, 158.
Rossano – Collezione De Rosis, 95; Municipio, 96.

S

San Chirico Raparo – Badia di S. Angelo, 57, 59; Cattedrale, 59.
Sassoferrato – Chiesa di S. Maria del Piano, 91.
Siena – Galleria Civica, 9, 11, 12; Ospedale di S. Maria della Scala, 9, 11, 81; Oratorio di S. Bernardino, 9, 22; Museo dell'Opera, 11; Casa Bindi-Sergardi, 14, 15, 18; Accademia, 18, 25; Palazzo Civico, 19, 83, 146, 151, 153, 158, 159, 167; Chiesa del Carmine, 19; Chiesa di S. Spirito, 22; Casa dei Borghese, 24; Duomo, 22, 23, 82, 83, 151; Chiesa di S. Lucia, 24; Cappella dell'Ospedale a « Pian delle Fornaci », 24; Chiesa delle Convertite (Madonna delle Grazie), 24; Chiesa di S. Lorenzo, 25; Chiesa di Belcaro, 25; Casa Beccafumi, 25; Biblioteca Comunale, 25; Chiesa di S. Domenico, 82.
Sinis (Cagliari) – Chiesa di S. Giovanni, 127.
Solag (Egitto) – Chiesa del Dair al Ahmar, 129.
Stilo (Reggio Calabria) – Chiesa « La Cattolica », 126.
Sulcis (Sardegna) – Frammenti decorativi, 132.

T

Tessalonica (Grecia) – Cattedrale, 126.
Tolosa (Francia) – Museo di S. Raimondo, 157.
Torino – R. Pinacoteca, 6.
Torres – Chiesa di S. Gavino, 128.
Trani – Cattedrale, 110.

U

Uta (Cagliari) – Chiesa di S. Maria, 128.

V

Vallo di Nera (Perugia) – Chiesa di Santa Maria, 168.
Verona – Casa Paletta, 68; Castello degli Scaligeri, 158.
Vienna – Galleria, 45.
Vignanello (Roma) – Casa Micocci, 34.
Villamassargia (Cagliari) – Chiesa di N. S. del Pilar, 128.

(*Fot. I. I. d'Arti Grafiche - Bergamo*).

Vittoria della Rovere, in aspetto di Poetessa.

IL RITRATTO DI VITTORIA DELLA ROVERE LEGATO ALLA GALLERIA DELL'ACCADEMIA CARRARA IN BERGAMO.

DESIDERANDOSI dare notizia di un legato pervenuto recentemente alla Civica Accademia Carrara di Bergamo, consistente in un pregevole ritratto di personaggio principesco, riesce opportuno soffermarci alquanto sul soggetto e sull'autore del medesimo.

La persona rappresentata non è altra se non Vittoria della Rovere, ultimo rampollo della famiglia ducale di Urbino, passata a nozze col granduca di Toscana Ferdinando II de' Medici, e l'autore il fiammingo Giusto Sustermans, le cui opere abbondano nelle gallerie e nelle case patrizie di Toscana. Il pittore nato ad Anversa nel 1597, apprese l'arte dal 1610 in poi presso un concittadino di nome Guglielmo de Vos, nipote del viepiù noto Martino de Vos. Quindi stette tre anni a Parigi a perfezionarsi presso Francesco Pourbus, il giovane, gl'insegnamenti del quale ebbero una influenza decisiva sull'animo suo.

Giovane ancora venne a stabilirsi in Italia e trovò un campo d'azione assai propizio a Firenze, trattato amichevolmente da quei granduchi Cosimo II e Ferdinando II. Di là l'imperatore Ferdinando lo chiamò a Vienna per eseguirvi parecchi ritratti della sua famiglia. Accolto benevolmente, vi fu insignito di un titolo di nobiltà.

Tornato a Firenze, come pittore di corte eseguì molti ritratti di personaggi della famiglia medicea. Che se non tutti attraenti nè geniali, ciò non vuole essere tenuto a carico interamente delle facoltà dell'artista, bensì in parte

almeno della bruttezza dei tipi di quella degenere razza principesca, tanto decaduta da quella rappresentata in un tipo quale quello del primo granduca, Cosimo, celebrato ripetutamente dal nitido e nobile pennello di un Bronzino, ed eternato nel bronzo mediante la superba statua equestre del Gian Bologna nella piazza della Signoria. La lunga pratica del Sustermans nella sua professione del resto contribuì alla sua volta a fiaccarne la lena e a dare un'impronta più convenzionale a molte delle sue opere, che in ragione del tempo ci si presentano d'intonazione più pesante e più cupa. In fine, ove si ponga mente alla notevole distanza che corre fra la eccellenza de' suoi ritratti migliori e quelli più scadenti, non rimane da escludere la presunzione che molti di questi ultimi siano stati compiti da suoi dipendenti o emuli. Nei migliori si può dire ch'egli seppe innalzarsi presso che al livello della eccellenza di un Van Dyck, col quale si ha ragione di ritenere essersi egli trovato a contatto non fosse altro nel 1624, allorchè nella occasione del suo viaggio in Italia fece sosta a Firenze in quell'anno. Si sa del resto che ne fece il ritratto in incisione il Van Dyck stesso e che parecchi anni più tardi questi volle avere il ritratto del Sustermans, che gli pervenne poco tempo prima della sua morte (1641).

Parimenti conobbe Pietro Paolo Rubens, al quale commise un'opera importante, oggi esposta nella Galleria Pitti, ed è la tela bene nota sotto il titolo: *Le conseguenze della guerra*, dove primeggiano fra diverse figure allusive ai danni della guerra, le figure di Marte in armatura che si precipita verso la mischia e Venere che si sforza di trattenerlo, accompagnata da' suoi Amori e Cupidini. Quadro che gli venne spedito da Anversa a Firenze nel 1638 con amichevole lettera accompagnatoria dall'esimio autore, riportata testualmente dal Baldinucci nelle sue *Notizie de' professori del disegno* (vol. XII, p. 44).

La riputazione acquistatasi dal Sustermans per le sue prestazioni a Firenze si sparse per molte città, e la corte medicea, sollecitata da tante parti, non potè fare a meno di concedergli diversi congedi, per accontentare le richieste di alti personaggi che desideravano la sua presenza per posare davanti a lui.

Gli è così che gli accadde di recarsi successivamente a Roma, Parma, Modena, Piacenza, Genova ed Innsbruck, incaricato dapertutto di eseguire dei ritratti. Nel grande numero nessuno forse è pari per finezza, starei per dire vandyckiana, a quello del giovanetto principe Valdemaro Cristiano figlio di Federico III, re di Danimarca, che ci piace rievocare qui riprodotta. Quanti hanno visitato la galleria Pitti non possono che averne riportato la più grata impressione, come di opera d'arte squisita, nella quale, come ebbe ad esprimersi il Beautier nella sua monografia intorno al pittore, questi per uno slancio felice della ispirazione è riescito a raggiungere se non altro, una volta tanto, le più alte vette dell'arte di tutti i tempi e di tutti i paesi (1). Il grazioso fanciullo, dallo sguardo ingenuo, il capo coperto di morbida, abbondante capigliatura bruna, che gli copre quasi per intiero la fronte, indossa una lucente corazza cesellata in oro, superiormente coperta da un collare a trine (da potere servire da modello nella finezza del dettaglio), attraversata da una serica sciarpa bianca e turchina. Sarebbe stato interessante sapere, ciò che non ci viene riferito, vale a dire per quale combinazione e in quale tempo si siano incontrati il ritrattato e il ritrattista.

(1) Vedi: *Juste Sustermans peintre des Médicis par Pierre Beautier 1912*, pag. 42.

Per ben altre qualità poi merita speciale encomio un' effigie che ci è dato apprezzare nella galleria degli Uffizi, come quella che fa grande onore all'autore medesimo, ed è quella (vera testa da Omero) di Galileo, la cui anima divinatrice sembra estrinsecarsi scintillando dal suo sguardo vivo e pensoso; quadro del quale si sa che fu fatto per richiesta di un letterato francese, ammiratore dell'uomo sapiente, e che dopo la morte di Galileo, nel 1642, fu dal suo successore Evangelista Torricelli riguadagnato per la Toscana e legato più tardi dal cardinale Leopoldo de' Medici, finì a trovare il suo posto in galleria (1).

Fot. Brogi.

G. Sustermans — Principe Valdemaro Cristiano di Danimarca.

Da quando il Sustermans era stato assunto a pittore di corte, nel 1620, regnando l'insignificante granduca Cosimo II, egli ebbe l'incarico di eseguire moltissimi ritratti di membri della famiglia de' Medici. Succeduto a Cosimo nel governo Ferdinando II, questi si scelse a sposa la bella Vittoria della Rovere, ultimo rampollo dei duchi d'Urbino, il territorio dei quali passò in potere dello Stato pontificio, mentre il granduca non otteneva altro che i beni allodiali delle case di Montefeltro e della Rovere. Dove vuolsi osservare che contano fra i medesimi parecchie insigni opere d'arte, oggidì conservate nei Musei di Firenze. Tali la celebrata Venere di Tiziano della tribuna agli Uffizi, i ritratti di Francesco Maria e della consorte; fra molte sculture antiche varii capi rari, come l'Ermafrodito, l'Idolino, la testa di Cicerone, la Chimera etrusca, ed altri.

(1) Vedi Beautier, *op. cit.*, p. 47 e seg.

Ben parecchie volte la granduchessa Vittoria ebbe a compiacersi di posare davanti il ritrattista fiammingo, e talvolta sotto sembianze simboliche speciali, da lusingare la sua ricercata vanità. L'effigie più graziosa e geniale fra tutte starei per dire è quella che mi ha dato l'occasione a trattare l'argomento. Fino ad oltre una trentina d'anni or sono veniva conservata fra i quadri della galleria dei marchesi Panciatichi in Firenze. Messa in vendita questa, il ritratto passò in Lombardia, in possesso di una distinta signora di origine francese e dimorante a Bergamo, la sig.ª Margherita Ginoulhiac, che se lo tenne caro, come

Fot. Brogi.

G. Sustermans — Vittoria della Rovere
nell'aspetto della Vestale Tuccia.

uno de' più scelti capi nel suo elegante appartamento, bene provvedendo poi alla sua conservazione fra noi quando ebbe la felice ispirazione di seguire tanti buoni esempi già dati dai cittadini bergamaschi, di legare le loro opere d'arte alla già rammentata civica raccolta.

Fra quanti ritratti esistono della Granduchessa, di mano del Sustermans, è questo, credo, il primo in ordine di tempo. Nel suo bel volto di un ovale pieno, dall'ampia fronte, vivo lo sguardo dei grandi occhi, quasi sorridente la bocca, essa sembra compiacersi di presentarsi in tale modo a chi la guarda. Fra le sue qualità spirituali c'è da pensare non le fosse mancata quella di poetare, di comporre dei versi e che l'avesse voluta espressa dal pennello del pittore, col tenere nella mano un rotolo di carta accoppiato ad un ramoscello di alloro — a meno che l'abbia suggerita così il pittore stesso per complimentarla — avvolgendone inoltre le spalle e il corpo di un ampio e sciolto pan-

neggio, senza foggia speciale d'abbigliamento principesco, quale veniva usato comunemente.

Acquisto tanto più benvenuto alla galleria di Bergamo, quello di simile opera, in quanto unico esemplare dell'artista fiammingo fra i settecento quadri che figurano nel catalogo, e bene atto a dare un concetto favorevole dell'autore.

Seguendo poi le immagini della Granduchessa nei diversi periodi della sua vita ci si offrirebbe in secondo luogo quella dove è rappresentata con l'emblema della Vestale Tuccia, vale a dire munita secondo l'antica tradizione di

Fot. Brogi.

G. Sustermans — Vittoria della Rovere
in aspetto di Madonna.

uno staccio, che tiene tra le mani. Vi apparisce più matura di alcuni anni, impinguata, col mento che accenna già a indoppiarsi. Traspare la vanità femminile dall'abbondante capigliatura sparsa sulle spalle, dalla scollatura dell'abito ornato di perle e di pietre preziose, mentre i polsi sono cinti da braccialetti ed una sciarpa a svolazzo s'innalza sulla spalla sinistra. Figura di effetto brillante, sta esposta in una sala della galleria Pitti. Quanto all'accessorio dello staccio, a quanto ci viene indicato, non avrebbe nè più nè meno che il significato di un altro complimento rivolto dal pittore alla rappresentata, come simbolo di virtù, perchè l'acqua, che introdotta nello staccio non può se non uscire dai buchi del fondo, viene qualificata da S. Francesco come nostra sorella casta.

Un terzo quadro a soggetto simbolico, egualmente appartenente alla galleria Pitti, è quello dove Vittoria volle farsi rappresentare come Madonna, in atto di insegnare a leggere al figliuoletto, nel quale sono ritratte le sem-

bianze di quegli che divenne più tardi il granduca Cosimo III. L'uomo attempato dietro a lei poi, che si presenta in qualità di S. Giuseppe, non sarebbe altra persona se non il maestro di camera della Granduchessa. Qui la dama ha un aspetto molto meno pretensioso; abbassa sommessamente lo sguardo e indossa panni semplici, alla casalinga.

Col figliuolo del resto essa volle essere ritratta dallo stesso Sustermans alcuni anni più tardi, cioè intorno al 1648, a giudicare dall'età del piccino. Sono entrambi dipinti a figura intera, in tenuta solenne, veramente princi-

(*Fot. Brogi*).

G. Sustermans — Vittoria della Rovere
in aspetto di Santa Caterina.

pesca, e poichè l'opera dovette essere piaciuta, il pittore l'ebbe a ripetere, da che un esemplare si trova oggidì nella Regia Pinacoteca di Torino, un altro somigliante in quella di Lucca.

Non voglio ommettere infine la presentazione di un graziosissimo quadretto del nostro autore, esposto nella galleria degli Uffizi, dipinto sul rame e rappresentante una avvenente Santa Margherita seduta, un libro nella destra, una piccola croce nella sinistra, davanti a lei un mostruoso drago, suo consueto emblema, alludente al demonio domato. Il Beautier deve essersi apposto al vero ravvisando nella geniale figura della Santa le sembianze della sua gentile sovrana, nonostante la mancanza del legame patronale rispetto ai loro nomi. Come opera che si toglie da quelle da considerarsi come vere pitture di ritratto, fa grande onore all'artista per la maniera viva e spigliata con cui

è condotta, tanto nel viso spiritoso e nelle mani, quanto nei lucenti panneggiamenti che avvolgono la bella persona così bene atteggiata. Un piccolo capolavoro insomma, degno di figurare fra le perle della pinacoteca.

Non vuole essere dimenticata del resto fra le più pregevoli delle vere effigi della Granduchessa dipinte da Giusto, quella eseguita su grande tela, facente parte della raccolta di ritratti medicei conservata nella reale villa di Poggio a Caiano presso Firenze. Vi è rappresentata da dama matura a figura intera, in veste nera, seduta davanti un ampio tendaggio, in atteggiamento nobilmente composto, aristocraticamente delicate le mani, con una rosa nella

(*Fot. Brogi*).

Carlo Dolci — Vittoria della Rovere attempata.

destra. Pittura che alla sua volta onorerebbe il pennello dei più insigni ritrattisti del tempo, quali il Van Dyck e simili.

In contraposto alla immagine piacente che ci ha lasciato di Vittoria della Rovere il suo pittore, non è lusinghiero per lei il breve cenno biografico che ne ha lasciato il Litta nelle sue *Famiglie celebri d'Italia* (vol. XII, tav. VII). Ci sia lecito riportarlo qui testualmente:

« Figlia di Federico Ubaldo (alla sua volta figlio di Francesco Maria II) e di Claudia di Ferdinando I de' Medici,

« Vittoria nacque il 16 feb. 1622 e nell'anno appresso fu fidanzata a Ferdinando II granduca di Toscana. Mandata ad educarsi a Firenze, per sottrarla al pericolo di diventare moglie del nipote di qualche papa, la granduchessa Cristina di Lorena, avola del futuro suo sposo e reggente del granducato, si prese cura della sua educazione. Messa in un convento, vi apprese sì le

virtù cristiane, ma portò sul trono le piccolezze del chiostro. Fiera per carattere, per ben 18 anni serbò rancore al marito per un tratto d'infedeltà e non lo volle dappresso. Educò il figlio Cosimo a quel malinteso fanatismo religioso, per cui condusse in fondo la Toscana, facendo lo Stato dipendente dai gesuiti e dagli altri frati. Nelle discordie che poi insorsero fra il figlio e la nuora, giammai si provò a tentare una riconciliazione: ed invece fu comune opinione, che principalmente fosse dovuto ai suoi consigli il ritorno della granduchessa in Francia. Portò ai Medici molte ricchezze, perchè dalla eredità dell'avo le pervennero non meno di due milioni di scudi d'oro; e dopo la morte di lei il patrimonio Roveresco passò tutto al suo secondogenito. Non compianta, morì di pinguedine in Pisa, il 6 marzo 1695, stile comune ».

Essa sopravisse dunque per 14 anni al suo pittore, il quale però morì più vecchio di lei, essendo nato nel 1597 e morto nel 1681.

(*Quantum mutata ab illa*, si dovrà dire in fine, se si confrontano le effigi rammentate con quella che ne' suoi ultimi anni ci lasciò Carlino Dolci nel suo dipinto a forma ovale conservato nella galleria Pitti. Vi è rappresentata quasi di faccia, vestita di abito vedovile, un velo sulla testa, una croce appesa sopra il petto. Nella destra tiene un libro di devozione, mentre appoggia la sinistra sul bracciale della sedia.

Vero documento parlante del suo stato fisico e morale in accordo a quanto accennò lo storiografo.

Le ingiurie del tempo, come si vede, hanno sensibilmente trasformato la florida signora ne' suoi ultimi anni in vecchia adiposa, spirante null'altro che le sue tendenze alla bacchettoneria di un rigido bigottismo.

Trasformazione che non ha nulla di differente del resto da quanto si vede accadere spessissimo tuttodì nel corso della vita umana, e non solo in quella del bel sesso.

† Gustavo Frizzoni.

Beccafumi dip. Tav. I. Fot. Lombardi

LE STIMMATE DI S. CATERINA

Siena – Galleria

Beccafumi dip. Tav. II Fig. 1 Gab. fot. Uffizi

DECORAZIONE DELLA CAPPELLA DEL MANTO

Siena – Ospedale di S. M. della Scala

Beccafumi dip. Tav. II Fig. 2 Fot. Lombardi

INCONTRO DI GIOACCHINO ED ANNA

Siena – Oratorio di S. Bernardino

DOMENICO BECCAFUMI.

Raccoglievo i materiali di questo lavoro, a Siena, quando la guerra venne.

L'ho scritto a pezzi e bocconi, in Carnia e sull'Isonzo; più che altro per ingannare la mia malinconia delle cose lontane; e quando il servizio e le cure de' miei cento muli ringhiosi e litigiosi, che io amo, me lo permettevano.

Non l'ho perso, per un caso. Una notte d'acqua fitta e di disperazione, sulle rive del Torre, mentre la mia divisione senza cannoni e quasi senza uomini tentava ancora un'ombra di resistenza a copertura di Udine, e ogni speranza m'aveva ormai abbandonato; tirai fuori dalla mia cassetta, a tasto, alcune carte e documenti che mi premevano, li cacciai in un tascapane, e me li misi a tracolla. Furon le uniche cose che potetti salvare.

Tra quelle carte ho ritrovato poi questi fogli. Inzuppati com'erano dall'acqua, ho durato fatica, nei riposi di questa fragorosa estate di Francia, a spiccicarli e a decifrarli. E forse non ne valeva la pena.

Ma appunto per tutte queste vicende questo lavoro mi è caro come nessun altro de' miei che ero uso, ai bei tempi che ne facevo, di valutare giusto per quello che costavano. E per le stesse ragioni mi è anche venuto talmente a noia che non lo posso più soffrire.

I.

Quello che si dice un buon uomo, veramente, il Beccafumi! Era nato tra il 1482 e il 1486 (1) presso Montaperti, alle cortine di Val di Biena, da Iacomo di Pace, contadino in un poderuccio dei Beccafumi. Uno di questi, Lorenzo, cittadino autorevole, già ambasciatore ai fiorentini e deputato al duca Valentino, prese cura del ragazzo che prometteva bene; e lo mise a scuola da

(1) Il Baldinucci (*Notizie* etc., Firenze 1767-1774) dice nel 1482 — Il Romagnoli (*Vite d'Artisti senesi*, Bibl. Com. Siena, VI, 507) nel 1484 — Ma se è esatta la notizia Vasariana che lui morì a 65 anni, essendo morto nel 1551, la nascita cadrebbe nel 1486 — (Vasari-Milanesi, V, 633, n.)

un pittore, che ci è ignoto. Del benefattore rimase a Domenico il cognome (1). Domenico ebbe anche un soprannome, Mecherino o Mecarino, probabilmente alterazione di un diminutivo del nome (2). Prese moglie due volte, e dalle due ebbe quattro figliuoli (3).

Dovette essere un uomo sedentario. Come si mosse poco da Siena, così poche volte cambiò di casa: nel 1502 abitava in Stalloreggi, presso il suo benefattore in compagnia di un altro pittore, Giovanni di Sandro. Erano i tempi della scuola e della povertà. Man mano che andò avanti, i guadagni aumentavano, e noi sappiamo di continue compre che faceva: la prima che noi conosciamo, nel 1516, è quella di una casa in via dei Maestri, forse la stessa che gli servì d'abitazione per tutta la vita e ancora oggi rimane (4).

Quanto a nominanza se ne era fatta molta: competeva col Sodoma. La dimostrazione la danno gli ordini importanti, i guadagni, le volte che fu eletto arbitro e stimatore di opere altrui (5). Nominanza casalinga però; che il Beccafumi del resto non cercava in nessun modo di estendere fuori di patria. Abbiamo memoria che due volte sole lasciasse Siena. Forse nel 1510, per andare a Roma a veder le opere di Michelangelo e di Raffaello; e forse nel 1541, per andare a Genova a dipingere nel palazzo Doria. A questi viaggi c'è da aggiungere certo qualche gita a Pisa tra il '536 e il '541 per i suoi lavori ivi (6).

Per il resto dei suoi sessantacinque anni il Beccafumi visse all'ombra del duomo nero e bianco, contentandosi di qualche trotterellata mattinale alle sue vigne e ai suoi castagneti. E nell'ombra del suo duomo ebbe la sepoltura, quando, nella prima quindicina di maggio del 1551, morì (7).

(1) Romagnoli (VI, 491).

(2) Il Romagnoli (VI, 511) credette che il nomignolo venisse al B. da un suo presunto maestro « *Meio di Jachomo deto Mecharino maestro di minio* ». Ma sta in fatto che nella denunzia di questi, fonte della notizia (A. S. S. *Denunzie di lira* 1488 *Stalloreggi di fuori*) è scritto: *Mocharino maestro di muro*. Si tratta perciò di un errore di lettura.

(3) Per i nomi e anni di nascita dei figli, V. Romagnoli, VI, 534 e Milanesi, Doc. per la storia dell'A. S., III, 114, 165 — Circa il matrimonio con la seconda moglie, Caterina Cattaneo, sorella di Pietro matematico, il Romagnoli riferisce questo ricordo: " *Mr Dominicus Jacob Pacis pictor denuntiat qualiter anno presenti [1533-34] duxit in uxore M. Catarina filia Mr Jacobi librari cum dote flor. 300 di l. 4 solvit Ugurgeriis depositariis l. 86 s. 134* [?]

(4) La comprò da Angelo del Calcinaiolo per 200 fiorini il 9 febbraio. Dal 1516 al 1548 comprò case parecchie, e terreni e castagneti nel contado di Siena. Romagnoli passim; Milanesi, *Doc.* III, 70, 114, 164; *Schedario mss.* Siena, Bibl. Com.; *ed. Vasari*, V, 649; Palmieri Nuti G., *Discorso su le opere e la vita di D. B.* Siena, Lazzeri 1882. La seconda denunzia dei beni del B. pubblicata dal Milanesi come del 1546 è invece del 1548. Porta in calce l'annotazione « *letta adi IIII° di Agosto 1548 M° Domenico* »; attualmente è esposta nella Sala degli Autografi all'A. S. S.

(5) Le principali di queste stime furono: 1515, le pitture di Ger. di Benv.: a Fontegiusta; 1524, il Battesimo del Brescianino per S. Giovanni; 1529, SS. Ansano e Vittore del Sodoma in Palazzo; 1538, Cappella di Piazza del Sodoma. Milanesi, *Doc.* passim. Borghesi e Banchi, *Nuovi doc.*, ecc., Siena 1898, 413.

(6) Nel 1512 era di nuovo a Siena, e il Vasari dice che era stato a Roma poco meno di due anni. Risulta così il 1510, quando mezza Volta e la prima Stanza eran compiute. Il principe Doria invitò il B. nel 1536 d'aprile, quando venne in Siena al seguito di Carlo V. Ma il B. non potè promettere di andare subito. D'altra parte il Vasari dice che di ritorno da Genova il B. si fermò a Pisa per i suoi lavori. Ora il primo pagamento di questi è del nov. 1536. Quindi non solo il B. sarebbe andato subito, ma in sei mesi avrebbe finito l'opera pisana. Il che è poco probabile. Si fa l'ipotesi del 1541 perchè nella denunzia di quell'anno appare il nome solo della moglie e non il suo. Vasari-Milanesi, V, 634 e 645; Romagnoli, VI, 587.

(7) Vasari-Milanesi, V, 654 n. Per il carattere del Beccafumi e la sua *senesità* inveterata, Id., 635, 639, 650.

II.

L'attività del Beccafumi è stata, come inventario, ampiamente ricostruita in specie dal Berenson (1). Sorprese grandi non sono da aspettarsi da eventuali rintracciamenti di altri lavori, per questa ragione precisa: che tutte le opere principali ricordate dal Vasari ancora oggi ci rimangono, tolti gli affreschi per casa Doria perduti. Ora, siccome il Beccafumi fu l'informatore senese del Vasari per le *Vite*, e amicissimo di lui, possiamo credere che nessuna grande opera beccafumesca sia sfuggita al biografo. Rimane però da seguire il pittore un poco più attentamente nella strada che fece, poggiandosi alle sue pitture significanti; e rivivere un poco più intimamente il suo dramma artistico, segnarne le tappe, le pause, i decorsi. Ciò che ci darà anche l'occasione di far conoscere in modo più largo alcune cose di lui, del quale non molto è stato pubblicato finora.

Seguiamo intanto qualche periodo della sua vita e della sua opera: ciò che si fa con le risapute avvertenze della falsità profonda di simili procedimenti: ma tant'è, bisogna pure spiegarsi, e qualche cosa bisogna sacrificare alla necessità di spiegarsi con chiarezza.

Un primo periodo si può all'incirca chiudere fra gli anni 1509-10 e 1518: opere principali, le *Stigmate di S. Caterina* alla Galleria (Tav. I) (2); quel che rimane della decorazione della cappella del Manto all'ospedale della Scala (Tav. II, fig. 1), e cioè la *Trinità* ora in Galleria; l'*Incontro di Gioacchino ed Anna*, sempre nel luogo di origine (Tav. II, fig. 2) (3); il *S. Paolo* al Museo dell'opera (Tav. III,

(1) Berenson B., *The central ital. painters etc.*, London 1911. Aggiunte al Catalogo sono in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*. Papini R., *Pitture inedite del Beccafumi e del Sodoma*, « Boll. d'Arte » 1913. De Nicola G., *Arte inedita in Siena*, ecc., « Vita d'Arte », 1912. Si avverte che delle opere del Beccafumi saranno citate da noi le veramente importanti, o quelle di cui possiamo dar qualche notizia inedita o quelle di cui possiamo dar la riproduzione. Per le altre di scarso valore, rimandiamo al catalogo del Berenson.

(2) Il quadro fu dipinto per il Monastero di Porta Tufi. Nel 1830 subì una ripulitura per mano del Gagliardi fiorentino, così dice il Romagnoli. Ai tempi del quale se ne conservava una copia nella Villa Vescovile di Pienza a Piscina. Aveva una predella, perduta, con la Comunione, Sposalizio, Vestizione della Santa (Vasari-Milanesi, VI, 636). Dati i caratteri giovanili della pittura e il non trovarsi in essa nessun elemento derivato da Roma, ce la fa ritenere anteriore al viaggio del B. ivi, cioè del 1509-10. A proposito dell'educazione del B. il Berenson lo dice scolaro del Pacchiarotto; nè documenti, nè caratteri di stile ci sembrano confermare questa asserzione.

(3) Per la Cappella della Madonna nell'ospedale della Scala il B. dipinse: 1° *Il trittico della Trinità*, a spese di Battista d'Antonio d'Avena nel 1512-13, come dice anche l'iscrizione sulla tavola. Rimase per parecchio in un corridoio dell'ospedale e fu portato in Galleria nel 1818 (Romagnoli, VI, 517). Rimane della pittura questo ricordo: A. S. S., 884, c. – *6 maggio venerdì 1513. La fabricha della Madoña del Manto li cento quarata s. X contanti lode e dono Battista Dant° darena nro comesso di detto di suo grano vendulo e ordino ne fusse fatta una tavola della trinitate i sul laltare di deta madona e benche montasse più lui non voler pagar piu.* — 2° *affreschi nel Vestibolo*, che comprendevano: la volta eseguita, sembra da un ricordo citato dal Romagnoli (VI, 517), nel 1512 per 100 fiorini, e forse poi imbiancata; due lunettoni con l'Incontro di Giov. e Anna (molti scrittori dicono la Visitazione) e la Resurrezione di Lazzaro (Faluschi, *Breve relaz. delle cose notabili*, ecc., Siena 1815). Il Chigi (*Descrizione di Siena*, 1625, mss. Bibl. Com., c. 31-t) ricorda così la pittura: *Vestibolo due archetti ove era la Madonna del Manto Mecarino.* La pittura della Visitazione fu finita nel 1514 e pagata al B. l. 204.12.8 (Milanesi, *Sched. mss. e Doc.*, III, 165). La Resurrezione di Lazzaro fu atterrata perchè danneggiatissima dal terremoto del 1798 (Romagnoli, VI, 517).

fig. 2) (1); lo *Sposalizio e la Morte della Vergine*, affreschi a S. Bernardino (Tav. III, fig. 1) (2). Sono otto o nove anni di attività del nostro nel periodo della sua formazione, la quale per necessità è mutamento; niente da meravigliare quindi se le ultime opere sono diversissime dalle prime. Giova riunirle in un gruppo solo per questo: che in esse, anche nelle ultime, sugli spunti di originalità del pittore predominano gli elementi di derivazione.

La prima opera che rimane, per esempio: le *Stigmate*, un quadro arcilodato. Nella composizione generale è visibile subito l'influenza delle opere fiorentine del tempo; e più precisamente viene in mente un nome: fra Bartolomeo. Del frate è l'impostatura dei due santi laterali, il gesto di S. Bernardo, la qualità de' panneggi e in parte l'impasto dei colori. Su tutto si vede che alcune figure del domenicano eran rimaste bene impresse nella fantasia del B.: e non si è potuto sottrarre al fascino, ha dato loro l'importanza maggiore del quadro, piantandole lì infelicemente a far da contro-colonna. Ma nell'ambientazione della scena, un altro nome vien fatto di pronunciare, il Perugino. Il frammento di portico a volte su pilastri, incardinato secondo un angolo prospettico che fa inchinare fortemente dall'avanti, indietro la parte superiore delle architetture, è dell'umbro in tanti e tanti suoi quadri del periodo mediano: dai quali anche è preso il canone di proporzioni tra figure e architetture. Non a torto il Vasari scrive che il Perugino fece grande impressione sul B.; il quale, seguita il biografo, studiò molto le opere del Sodoma. E il Sodoma del primo periodo senese ecco che appare nella figura della Santa, e dell'ancella, e nel paesaggio terminale. Si potrebbe forse anche notare un accento raffaellesco nell'angelo seduto sul pilastro a sinistra, ma è cosa di poco.

Fra Bartolomeo Perugino Sodoma Raffaello. È presso a poco il bagaglio solito di un giovane di quei tempi, quando si credeva sul serio in un progressivo avvicinarsi dell'arte a una formula definitiva, e ci si fermava contenti agli ultimi maestri senza cercare più là. Anche i grandi da principio facevano così. Ma in mezzo a tanti nomi è da domandarsi dove sia il B., che pur ci deve essere. Il Beccafumi è nell'affaticamento grave con cui egli ha costruita la sua pittura; organizzandola tutta in un congegno duro di prospettiva lineare; e inquadrandola in un ritmo pesante di simmetria, che si percepisce come imposto dal di fuori; e senza grazia alcuna. Non c'è snellezza di passaggi da piano a piano, che si scaglionano disgiunti e isocroni verso l'ultimo fondo; si capisce che il pittore, poco sicuro di sè, si è appoggiato per tranquillità ad uno schema preesistente ed esterno. Dopo, su quello schema-scheletro ha pensatamente disposte le sue figure, avendole prima ideate ognuna a sè secondo immagini note di maestri; e quindi le ha coordinate per proporzioni, atteggiamenti, distanze, ecc., con pulitezza, decoro e convenienza scolastica. Ma qualche altra cosa nel quadro, a guardar bene, c'è. Una istintiva sensibilità coloristica, che non riuscirà magari ad esprimersi originalmente, ma che trabocca ingenua e abbondante. Quel rosso, disteso con tanto entusiasmo, del S. Girolamo; l'az-

(1) *La Cappella di S. Pavolo dipinta da Mecarino quale è nella med^a Corte degli Offiziali e in quel luogo si diceva il campo di S. Paolo*, Chigi, *Descrizione*, c. 25. La tavola fu poi in S. Giovanni sull'altare di destra. Aveva una predella, perduta, con la Presentazione e lo Sposalizio di M. V., l'Adorazione dei Magi (Romagnoli, VI, 521, 630). Il Palmieri-Nuti (p. 15), la dà per fatta nel 1515 senza indicare la fonte. Il Vasari-Milanesi dà la stessa notizia. Si può, quanto a stile, accettare la data.

(2) Finiti nel 1518, Vasari-Milanesi (V, 649).

zurro, il verde e l'azzurro, del cielo, della terra e dell'acqua nel fondo; quei lampeggiamenti della tenda e del manto della Vergine. Sono accenni ed insistenze di pura essenza; sono le oasi di schiettezza là dentro. Bisognerà tenerle a mente per il seguito.

In complesso un quadro mediocre, una diligente esercitazione di gioventù. Meritava spenderci meno parole intorno; ma fermarcisi un po', ha servito a impostare il problema del temperamento del pittore: che vedremo poi meglio quale sia. Certo che dipingerlo al B. fece bene; gli servì a esaurire il cumulo degli imparaticci di bottega, a liberarsi da un gravame. E avrebbe potuto sentirsi più leggero e lesto a pigliar la sua strada, se durante il suo soggiorno romano non fosse dovuto sottostare a un altro dominio, se la fantasia non gli fosse stata deformata da un violento marchio di michelangiolismo. S'intende che passò in lui quel tanto che dal Buonarroti poteva passare negli imitatori; una spoglia esterna e disseccata, come una buccia di serpe; o un involucro gialletto di cicala, che ha uno spacco sul dorso, e la bella cicala bruna dentro non c'è più. E la nuova servitù fu più dura a scuotere. Tutto l'*Incontro di Giovacchino e Anna* e la *Morte della Vergine;* e le tre volte che *S. Paolo* è rappresentato nel quadro dell'Opera, e la parte sinistra dello *Sposalizio*, sono composti secondo superficiali modi derivati dalla Sistina. Grossolanità e fastidio. Insieme qua e là vien fuori con segni di snellezza e di semplicità la prima educazione quasi quattrocentesca del pittore: segno di incertezza nel concepire, di non-dominio dei propri mezzi d'espressione. Così mentre la *Morte* è messa insieme con un affastellamento senza respiro e senza aria, secondo la moda recente di disdegno per la minuta descrizione ambientiva, lo *Sposalizio* è tutto ordinato secondo una fondamentale chiarità ghirlandaiesca. Ma ecco che il seguito di S. Giuseppe, nato visibilmente schematico come una seguenza di visitatrici della cappella Tornabuoni, si tramuta per via in una calca di falsi profeti. E il tempietto è tradotto in modi bramanteschi; e le candelabre della porta, fatta per essere ornata a uso, poniamo, del Federighi, finiscono nella pesantezza del Marrina. Le immaginazioni del pittore non trovano terreno fermo su cui fidarsi, sbandano da una parte e dall'altra; e si ricomincia con l'incertezza e il fastidio.

Per contro si possono segnare, in questo gruppo, quei po' di spunti originali. Come sintomo di prima importanza, è da indicare il quadro della *Trinità*. Un'operetta che il pittore visibilmente non ha preso troppo sul serio, e l'ha tirata un po' via: ragione per cui, come succede, gli è uscita dalle mani senza segno di fatica e di rimasticamento; e il suo vero « io » vi è venuto a galla per ingenuità, e sufficientemente limpido. Da notarvi per esempio i forti sbattimenti di luce, che tuttavia non valgono ancora come motivi stilistici di valore autonomo, ma rimangono mezzi ausiliari per la costruzione plastica o la descrizione di superfici: tanto vero che non riescono a creare il loro controvalore, fatale nelle successive opere del Beccafumi, l'ombra negatrice del colore e della plasticità; e l'ombre invece vi rimangono trasparenti e illuminate.

E c'è la libertà di ideazione nel quadro di *S. Paolo*, in cui la parte scenograficamente principale diventa pittoricamente secondaria, riducendosi nel suo schema a una funzione di inquadramento architettonico delle due scene laterali: due aperture di *plein-air* viste di sotto agli archi di un portico: e poco importa se la realizzazione è goffa in gran parte.

E poi è la delizia con cui egli si indugia a costruire alcune figure femminee con cadenze disegnative che gli rimarranno care per sempre; come la linea unica che si incurva, arbitrariamente rigida dalla nuca alla punta della spalla; come la modulazione di un fiato solo che inflette dalla cervice al tallone tanti suoi corpi di donna.

E poi è la profusa felicità coloristica che aumenta ancora da quella notata nelle *Stigmate*. Sono, le più, improvvisazioni cromatiche, ma amate in sè con candidezza di cuore. Il verde di una manica e il bruno caldo a gran rilievo di metalli nei soldati della caduta di Paolo; la veste vinata-rossa e verdazzurra nelle due figure giacenti del santo; il manto violaceo e il berretto rosso dello spettatore nella decapitazione; e i bianchi, i gialli, i verdoni dello *Sposalizio*; gli azzurri, i verdoro, i lilla-giallo della *Morte*.

Anche qualche altra cosa vi è: non realtà isolabili con certezza critica, ma barlumi e sentori, qua e là vaguli e dispersi, che meglio prenderanno corpo nell'avvenire.

III.

Si tratta insomma di vantaggi e di svantaggi che vengono all'arte del pittore, o per temperamento, o per educazione; ma sciolti e discosti, mancanti per ora di un legame energico tra loro, cioè senza una costruzione. Il pittore si affatica probabilmente a lungo intorno a cose che poi nella valutazione del quadro noi non contiamo; e quel che conta gli fluisce dalla fantasia così come viene viene, fuor di controllo. Quel che vi è di raggiunto in lui è raggiunto di là dalla sua coscienza e di sorpresa. Ma oramai egli ha più di trent'anni. Le sue qualità stilistiche si vanno affermando e acquistan lineamento. I problemi del rafforzarsi e della coesistenza o esclusione dei vari elementi pittorici in un risultato espressivo, gli si debbono pur presentare; se non nella lucidità della impostazione teorica, con che si dipingono generalmente brutti quadri, nella necessità pratica della realizzazione. Per seguire il gioco di queste forze in via di assestamento è utile determinare un secondo periodo della operosità del pittore comprendente un nucleo di lavori approssimativamente omogeneo; e che costruiremmo così: La *Penelope* del Seminario di Venezia (Tav. IV, fig. 1) (1); l'*altare Marsili* a S. Martino (Tav. IV, fig. 2) (2); un gruppo ragguardevole di tondi con *sacre famiglie* (Tav. V, fig. 1 e 2, Tav. VII, fig. 1 e 2) (3);

(1) Collochiamo la pittura in questo gruppo, per la qualità del panneggio, il tipo del volto, l'affinità delle figurette del bassorilievo con quelle dello *Sposalizio*.

(2) Fu dipinto circa il 1523 (Vasari-Milanesi, V, 637), fu eseguito per Anastasia di Nanni Marsili morta nel 1524 (Romagnoli (VI, 534).

(3) Le principali sono: alla galleria Pitti; agli Ufizi; nella Collezione Marri-Mignanelli; alla pinacoteca di Monaco, già in casa Marsili venduta nel 1816 per sc. 975 (Romagnoli, VI, 535); nella coll. Weber a Amburgo; in casa Torrigiani, già proprietà Santini, acquistata in Firenze da Paolino Santini nel 1793 (*Idem, idem*); nella galleria Doria a Roma; in casa Bargagli; e in casa Saraceni a Siena; a Palazzo Bianco a Genova. Le prime tre potrebbero essere, anno più anno meno, del tempo dell'altare Marsili per l'evidente affinità del tipo della Vergine con quello della Natività. Quella di Monaco è verosimile che sia stata eseguita negli anni in cui il B. lavorava per casa Marsili. Le altre ci sembrano formare un gruppo di un tempo nel quale il B., come acutamente ha già notato il De Nicola, componeva questi tondi combinando elementi di derivazione non dissimili da quelli indicati dal Berenson per la formazione del Brescianino. Proporremmo di considerarle del tempo in cui l'arte del B. ci dava la parte centrale del soffitto Bindi Sergardi, cioè un po' avanti il 1530.

il *Cristo al Limbo* dell'Accademia (Tav. VI) (1); l'*altare Saracini* già a S. Spirito (2); in parte il *soffitto* di casa Bindi Sergardi (Tav. VIII, fig. 1 2) (3). Come cronologia si tratta all'incirca dell'opera di un dieci dodici anni, dal 1518 al 1528-30.

Sono i più, quadri chiesastici comandati dagli abitudinari gusti dei clienti: una *Natività*, una *Madonna in trono*, un *Cristo al Limbo*, *tondi di sacre famiglie*. Più abitudinario de' clienti il Beccafumi si mette all'opera pieno il cervello di vecchi ritornelli. Per i tondi, quanto a idea, siamo ancora a Sano, a Matteo, a Neroccio. Nella Natività l'ossatura del quadro è d'un secolo prima; con un arco di trionfo quale avrebbero potuto dipingere ad esempio i decoratori della Sistina nell'82, con una pergola in iscorcio che risale a Paolo Uccello e al Mantegna. Nella Madonna in trono si attiene a qualche cosa di più recente, ma i suoi esemplari non sorpassano Fra Bartolomeo o il Pontormo.

La causa di ciò è forse in una lacuna nel temperamento del pittore: la sua indifferenza per la terza dimensione. La costruzione cubica non lo interessa: questo è il punto. Abbiamo veduto nei freschi di San Bernardino, con che facilità egli passa, facilità fatta di noncuranza, da un tipo a un altro di costruzione spaziale in profondità; l'effetto è sempre lo stesso: un affastellamento dei piani verso la superficie. E nelle *Stigmate* la volontà di arrivare a qualche cosa di voluminoso non riesciva ad attuarsi che con una meccanicità schematica. Il valore prospettico non è che un mezzo per lui: il mezzo di costruire un ambiente (di maniera la più vieta) dove porre e fare agire i suoi personaggi. L'ansia di includere tra quattro segni divaricati un pezzo di questo mondo

(1) Proporremmo la data intorno al 1525 per queste ragioni: un'ombra della maniera del Sodoma si mostra ancora nelle figure dei liberati; il trattamento e l'impiego della luce e delle ombre che è di questo stadio; la figura di donna seminuda a destra che è quella a destra dell'altare Marsili; il tipo di bellezza ricercato qui, simile a quello dell'angelo nello stesso altare; la costruzione dei nudi che esente da ogni michelangiolismo è ben differente da quella che emise il pittore in seguito. Era già in S. Francesco nell'altare Marsili; soffrì per un incendio nel 1555 (Romagnoli, *op. cit.*, 611).

(2) « La tavola di S. Spirito fu fatta nel 1528 e costò 100 scudi compreso il suo ornamento messo a oro » (Milanesi, *Sched. mss.*) E riprodotto in De Nicola, art. citato. — Si trovava nel secondo altare a destra (Pecci, *Ritratto delle cose più notevoli ecc.*, Siena 1761, 43) fu portata nella galleria Saraceni nel 1822, aveva una predella, perduta, con il battesimo di Gesù; un re getta la moglie in un pozzo; S. Domenico brucia i libri degli eretici; Cristo dà una corona di spine e rose a S. Caterina; S. Bernardino predica, Romagnoli (VI, 622 e 630).

(3) La volta del palazzo Bindi-Sergardi già Agostini, fu dipinta dal B. per Marcello Agostini. Per le ragioni stilistiche esposte proporremmo di collocare la fattura di questo soffitto, tra il 1528 e i primi anni dopo il 30, cioè tra la tavola Saracini e il soffitto di Palazzo. La volta ha subito due restauri: nel 1759 e nel 1812 per mano di Golgano Perpignani, a causa dei danni del terremoto del 1768, Romagnoli (VI, 536). Nel complesso però non ha molto sofferto, e anche a causa della scarsa luce della sala si mantiene freschissima di colore. Poichè il Vasari è errato e incompleto nell'indicare i soggetti delle pitture, ne diamo qui l'elenco.

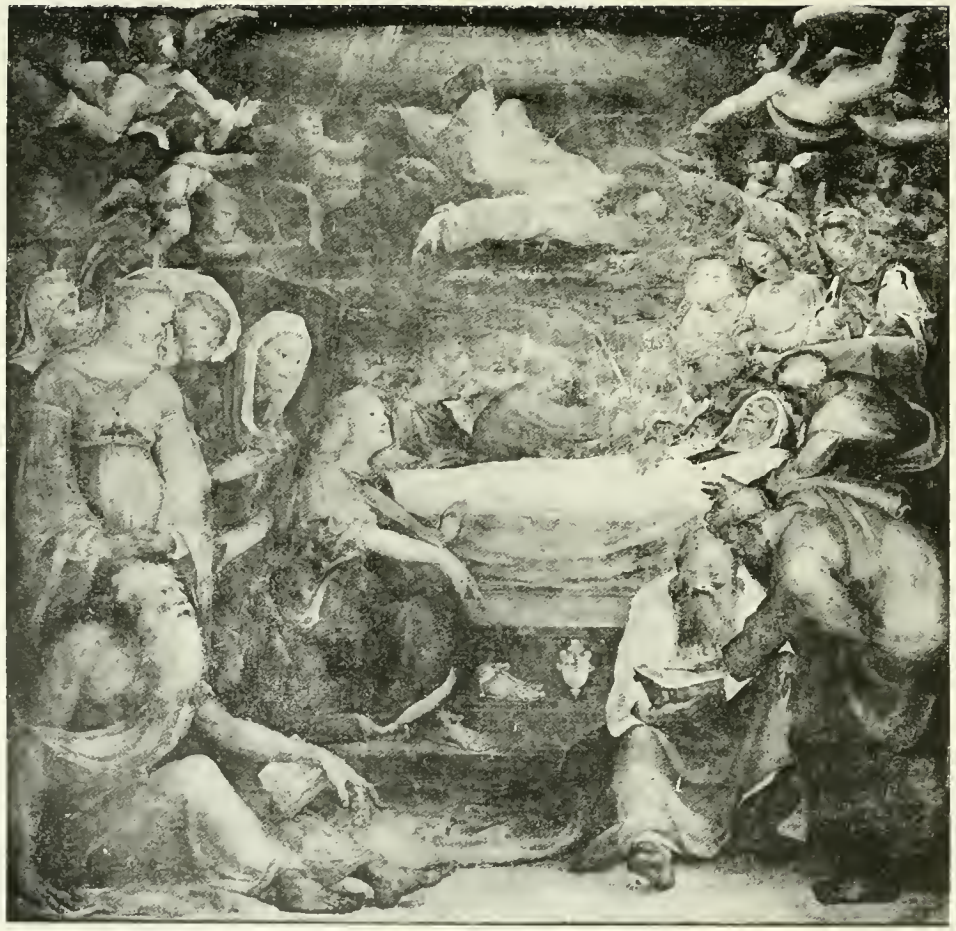
Riquadri centrali: Continenza di Scipione — Zeusi dipinge il ritratto di Elena. Vele e pennacchi: Nettuno e Pallade — *Caesari parere nolens dum perit romana libertas M. Porcio Cato fortiter gladio incubuit.* — Ercole e Iole — Vecchio che sveglia un nudo — *Summam* (sic) *M. Attilii in patriam Charitas spectata omnibus fides eum ad hostes et supplicium revocavit.* — Le tre Grazie. — *Zeleucus praesto fuit in suos etiam saevire dum justitiam servaret.* — Il giudizio di Paride. — Giove e Minerva. — *Justitia et morum severitate Roma orbis imperium sibi vindicavit.* — Incendio di Troia. — Caduta dei Giganti. — *Corn. Publius Scipio omni spe destitutos milites suos tribunus ad decus erexit.* — Il diluvio di Deucalione. — *Si puer patientiam constantiam observantiam ac pietatem contempleris dignum Alex^o indicabis* — Pirra e Deucalione.

arioso con i suoi cavi e le sue gobbe, le sue piane ed i suoi intoppi; e, poichè la materia meschina gli prescrive in largo e in alto un limite ridicolo e la cornice gli è insuperabile come il muro di un pozzo, lo struggimento di precipitarsi a capofitto in avanti e di planare su distesure di spazi che lo spirito inventa senza inciampi, e su cui è come un dio sopra un creato; lo spasimo del volo, il desiderio atroce del signoreggiamento sul vacuo, non morde il suo cuore di buon vignaiuolo senese. Egli non è della razza degli Uccello, dei Vinci, dei Blériot. E non bisogna chiedere a ciascuno che quello che ciascuno può dare. Una stanza dove c'è tanto posto perchè una seggiola stia accanto ad una tavola, e un boccale vicino a un bicchiere; una grotta che può contenere venti teste disegnate una accanto all'altra; una strada dove camminano un numero ragionevole di persone senza pestarsi troppo i piedi, gli basta e lo sodisfa. Ed è inutile cercar di più da lui: se egli è un pittore, cioè un artista, ci darà altro: ma certo non questo.

Perciò egli accetta la creazione ambientiva che gli offre la iconografia tradizionale, la riproduce a ricetta come può meglio e vi mette dentro i suoi personaggi che sono i soliti concepiti nel solito modo. Anche qui noi riscontriamo, in altro aspetto, quello che abbiamo or ora notato. La plasticità, che, in astrazione povera, è costruzione di cose e persone nelle tre dimensioni, non lo interessa; sempre, si intende, come problema cui dare una soluzione personale. Nel primo quadro, le *Stigmate*, arranca, per questo verso, dietro a Fra Bartolommeo; poi fa tutti i suoi sforzi per gonfiarsi a uso Michelangelo; presso a poco come il rospo che voleva diventar bue. Ma egli non è nato per impostare su questa terra grandi volumi plastici. Non bisogna della plasticità corposa fare, come egli fa, una questione di quantità bruta, di massa inerte. Il volume plastico michelangiolesco è sorretto da una vitale architettura interna che giustifica ogni superficie espansa; che è la sorgente di ogni valore locale, la ragione prima di ogni disposizione di piani, di ogni modellatura parziale; anche di ogni gioco di luce e di ogni trattamento della materia, per quel che è tessuto e grana. Vedete invece il Beccafumi dell'*Incontro*, dove i due conglomerati di materia che sono Giovacchino ed Anna piegano sotto il loro peso floscio; il Beccafumi del S. Paolo caduto, dove l'enormità del ginocchio rialzato, non è che un panno buttato a prendere aria sopra un ceppo. E si potrebbe continuare con gli esempi. Ma dietro ad Anna sono le due figurette ultime delle ancelle; e sopra Paolo il gruppo dei soldati, tutto tormentato di contorni a frastaglia, dentellato e ruvido di cesellature.

Potrebbe essere questa la strada da prendere. E noi vediamo che in questo secondo periodo il momento michelangiolesco tramonta, e lo sostituisce un momento che chiamerei « raffaellesco » per quello che pertiene alla modellatura umana. Avverto subito che questi « momenti » che si seguono e si nominano così in modo grosso per intendersi alla svelta, sono non cronologici ma spirituali. Riappariranno qua e là ogni tanto; e sono le bassure, le passività dello spirito del Beccafumi; il momento michelangiolesco per esempio domina con la sua vacuità quasi tutto il lavoro del nostro per il pavimento del Duomo.

E intendevo dire per « momento raffaellesco » una rilassatezza, un abbiosciamento nella modellatura. La massa rimane abbondante ma s'ammoscia: mettete un braccio che da contratto passa allo stato di riposo; da muscolo diventa carne. Così è per il Beccafumi in un certo periodo: e tipico, nella sua forma peggiore, è il riquadro centrale del soffitto di casa Bindi-Sergardi



Beccafumi dip. Tav. III Fig. 1 Fot. Alinari

MORTE E TRANSITO DELLA VERGINE

Siena – Oratorio di S. Bernardino

Beccafumi dip. Tav. III Fig. 2 Inc. E. Calzone

S. PAOLO

Siena – Museo del Duomo

Beccafumi dip. Tav. IV Fig. 1 Fot. Anderson

PENELOPE

Venezia – Seminario

Beccafumi dip. Tav. IV Fig. 2 Inc. E. Calzone

NATIVITÀ

Siena – S. Martino

con Zeusi che dipinge il ritratto di Elena; nella sua forma migliore l'altro riquadro centrale dello stesso soffitto, la *sacra famiglia* di palazzo Doria, quella di palazzo Bianco. Ma non è che una fase di passaggio. La risoluzione del problema per il Beccafumi è data dalla necessità di riconoscere, d'istinto o di ragionamento, non so, cioè non so se cosciente o inconsapevole, la propria indifferenza plastica. E una dopo l'altra abbandona totalmente la grossa struttura e la rotondità morbida, procedendo, per ridurre le masse, che non lo interessano, che non gli servono, che lo danneggiano, a una scarnificazione delle sue persone. Va più oltre; arriva addirittura a una disossatura della massa corporea, si riduce a far persone di poca materia, pastosa senza durezza, che perdono quasi consistenza e quasi si difformano al minimo influsso di una pressione. Guardate per un esempio solo, il bambino del tondo degli Uffizi: le sue carni si sfasciano; nelle mani gli si rammorbidiscono perfino le ossa. Guardate a che si riduce un braccio: un troncone tutto di un pezzo, leggermente curvo, attaccato come che sia alle spalle, non più perchè ivi è il punto delicato del congegno di mobilità, ma quasi per una abitudine disegnativa. È un gesto che si ritrova spesso: nella *Madonna Marri-Mignanelli*, in due figure della *Continenza di Scipione* a Lucca, nella figura in basso del *S. Michele* al Carmine. E il contagio si estende anche ai panneggi che perdono saldezza, non hanno spessore, tendono al fogliaceo. Pure in questo punto viene prodotta qualche opera di una piacevolezza e di una morbidità rara: i due tondi su citati; e forse più di tutto il rondò degli angeli nel cielo della *Natività*. In cui il passaggio da una figura poligonale di molti lati a una figura di circolo è reso, per la flessuosità delle ascelle dei gomiti dei polsi, dolce come la gola di una colomba, come la narice di un cavallo. Dalla amorosa corona di braccia, che è il nucleo della immaginazione, svolano quattro corpi leggeri, che son cosa secondaria: e vien fatto di pensare a tutte le libertà del Correggio.

Ma per questa fase si transita, si diceva; non ci si ferma. Abbiamo notato questa sua posizione rispetto al problema plastico, perchè il discorso ci portava qui. Ma quello non è che un sintomo, e non il solo e non il più importante. È forse il primo che apparisce in ordine di tempo, ma altri ce ne sono che ci fan risalire a quello che è la « forma » vera del suo spirito; che dà origine a tutte le sue caratteristiche di espressione: cioè una profonda e ineliminabile irrequietezza e mobilità pittorica. Non c'entra per nulla, intendiamoci a scanso di equivoco, il carattere dell'uomo, che è banale e borghese quanto mai, nè le forme più vistose e grossolane della sua fantasia di cui non c'è niente di più consuetudinario e *routinier*. Si tratta di qualità più intime e segrete, che bisogna cercar di cogliere con mano leggera.

Se si arriva a guardare di là dalla prima apparenza avventante, il Beccafumi è la negazione di quella che potrebbe chiamarsi la tendenza « architettonica » della pittura: è agli antipodi di quello che è stata e continua ad essere anche ai suoi anni, la più gran parte della pittura italiana. Niente di architettonico: cioè di costruito sopra una base certa ed immutabile che impedisce deviazioni, niente di dedotto con una sostanziale rigidità, secondo uno sviluppo concatenato e a passaggi annodati. Il modo di essere della sua visione non si manifesta sotto l'influsso di una direttiva principale, che potrebbe essere, come in altri è, la linea decorativa, il dramma disegnativo di narrazione, o la plasticità, o la costruzione spaziale, o che altro.

Egli è come un disoccupato, camminatore svagato e casuale, per una via ricca. Egli ha l'anima di un *flaneur*. Ha la mobilità di una mosca e l'illogicità di direzione di una farfalla. È vivido di movimenti bruschi in estensione ed in profondità. La sua fantasia quando è in atto e opera, manca di un principio e di una fine. Il diagramma della sua pittura non è una linea ma una serie di punti. E fatalmente egli è l'uomo del particolare. Compone un quadro secondo le modalità correnti, ma si svia dietro una spezzatura che gli piace, si delizia ad attenuare, fino a sperderla, una demarcazione: spiaccica con un colpo di luce una forma perchè il colpo di luce è ciò che gli conta, taglia il cocuzzolo di una gibbosità anatomica per distendervi un'oasi cromatica. Così, con un piacere ingenuo, disinteressato e puro. Come al solito, magnifici di sincerità sono anche in questo alcuni suoi disegni: citiamo per un esempio i due agli Ufizi per l'Incontro di Giovacchino e Anna; che pure in pittura è tanto faticato e stento. Vi si riscontrano a volte esigue esilità di segno, che potrebbero essere amate in un modernissimo bianco e nero; e certe filature di linee a una sola emissione, non più calcate e indugiate del solco che uno scatto di quegli insetti a lunghe gambe può fare sopra lo specchio di un'acqua. E accanto improvvise rotture come di capriccio, e involgimenti e svolgimenti rabbiosi; talvolta un arruffio come di penna di sismografo. E se avendo presente questo, ripensiamo, per esempio, al suo michelangiolismo, ci accorgiamo che tutta la flaccidità, la debolezza di quel periodo è proprio derivata da questa contradizione insanabile. Di aver voluto lui così disperso, vario, sconnesso accogliere i modi di arte di uno degli spiriti più unitari e di blocco che sieno mai esistiti. Di aver voluto lui così ondeggiante, che ama le sfumature e il guizzo farsi seguace di chi era solo continuità e decisione. E vedremo, ora che cominciano a prevalere le sue qualità istintive sui mascheramenti degli imparaticci, come si inizi un altro periodo della sua arte, e stia per prodursi il meglio della sua opera. Cosa ovvia del resto.

IV.

E di questo periodo si indicano: nella sua parte più vasta e migliore il *soffitto* Bindi-Sergardi; la *sibilla* di Palazzo Doria; la *Nascita della Vergine* all'Accademia (Tav. X) (1); la *Continenza di Scipione* a Lucca (Tav. IX, fig. 1) (2);

(1) Fu dipinta per le monache di S. Paolo, presso S. Marco. Il Romagnoli (VI, 591) la dice dipinta dopo il ritorno da Pisa. Ma non dice la fonte della notizia. Se si deve intendere subito dopo il 1536, possiamo accettare. La dicono di quegli anni, tutte le qualità di stile, e una particolarità formale: il colpo di luce che spiana fronte e canna nasale alla assistente che tiene la neonata, e che si ritrova in opere degli stessi anni (una donna nel quadro di Zeusi, l'arcangelo Michele al Carmine). Se mai una coincidenza col disegno del pavimento in Duomo, di Mosè sul Sinai, che è del 1531, ce la potrebbe far credere un poco anteriore: e cioè la figura di donna su ricordata è con poche varianti ripetuta in quel disegno. Aveva una predella con la Presentazione e lo sposalizio di M. V., l'Adorazione dei Magi che non si sa che fine abbia fatta.

(2) Per le qualità intime di pittura questa significantissima operetta è evidentemente del tempo del soffitto Bindi-S. Si può trovarvi anche qualche riscontro disegnativo. La figura del soldato colla lancia nella sinistra è la gemella di Scipione arringante; e lo Scipione di Lucca è costruito come il carnefice di Zelenco; e il vecchio che si mette la mano alla testa è concepito come la figura principale della *Iustitia romanorum*.

gli affreschi della *Sala del Concistoro* nel Palazzo di Siena (Tav. IX, fig. 2 e 3 (1 ; il *S. Michele* del Carmine (Tav. XII) (2). Sette o otto anni di lavoro serrato.

Non che in questi anni il Beccafumi abbandoni le macchine grosse della composizione abituale. Tutt'altro. Non tira fuori niente di impreveduto per questo lato, neanche quando nei soffitti o nelle tavolette dalle scene sacre passa alle profane, per le quali, schemi pronti nella memoria non ne aveva. Le storie di Valerio Massimo con la loro materia nuova non lo eccitano, come è giusto, a nessuna novità. Il suo modello è nelle stanze e nelle logge di Raffaello. Accetta quel dato gusto di ordinare una scena, magari si appropria di qualche particolare, e poi se la cava come può, ricombinando in giustaposizione, secondo l'occasione porta, i vecchi frammenti. Si potrebbero accumulare gli esempi. E quando si mette d'impegno a costruire qualche bella figura, con tutto l'impegno della sua volontà e non solo a foga d'istinto, quelle dei primi piani per esempio, ricasca nel romanismo che è una disperazione. Ma il punto di slancio della originalità, piccola o grande che sia, del Beccafumi, è proprio da questa indifferenza per l'apparato, che egli accetta dall'uso senza impazienza e senza dubbi. Lo accetta, ma vi lavora dentro come se avesse la precisa sottile intenzione di disfarlo con malignità. Comincia nelle cose minori, le parti secondarie del soffitto Bindi e le tavolette, tipica quella di Lucca; e continua nelle opere di più lena, il Concistoro, la Natività.

Quando si tratta di animare a forza di fantasia quegli schemi grossi, il suo modo di immaginazione è fatalmente, dato il suo temperamento, per frattura. Egli procede tutto a svolte a trapassi bruschi. Non una modulazione di sviluppo, non una pausa di quieto respiro, non un disegno concepito in momenti successivi, e periodato. Ma un andare e venire, un lasciare e prendere, un toccare e via, un trascorrere senza appoggiare. C'è in lui un'ansia e un brivido senza tregua. Le linee sono sfrangiate e segmentate; le curve di riposo spariscono, perchè si taglia sempre per la corda o si sfugge per la tangente; l'intersecazione dei piani è ad angolo. Ne nascono i guizzi più impreveduti che hanno un'azione profonda anche sulle anatomie e sulla origine dei gesti. Ne viene un abbozzare di cose e persone a squadrature taglienti, che farebbe voglia di dire legnose, se una mobilità sotterranea non desse alla materia una leggerezza duttile e quasi l'aspirazione a una continua rinnovata plasticazione. Sembra a

(1) Il primo deposito di denaro per le pitture è del 24 febbraio 1528-29; l'allogazione fu fatta il 5 aprile 1529 con obbligo di finire l'opera entro un anno, o diciotto mesi; altro deposito di denaro è del 23 aprile 1534, ed altro ancora è forse del 1535; un'altra deliberazione di pagamento è del 30 luglio 1535; ed altre *ut pictura aule palatii prosequatur* si ebbero dal 21 aprile al 2 agosto 1535. Il saldo fu del 2 agosto. Romagnoli, VI, 565. Vasari-Milanesi, V, 640. Milanesi, *Doc.* III, 108, 167. Borghesi e Banchi N. Doc. 463. Palmieri-Nuti, *op. cit.* 23 I documenti del 23 febbraio 1528 e 23 aprile 1534 sono malamente riportati dal Romagnoli che sbaglia anche gli anni. Si trovano in A. S. S. *Concistoro* 974 e 461; e 2515, c. 252. Non si riportano per mancanza di spazio. L'altro documento forse del 1535 riportato dal Romagnoli non l'abbiamo potuto rintracciare, dato che dai suoi tempi a oggi le segnature dell'A. S. S. sono tutte cambiate.

I soggetti delle pitture sono dalle storie di Valerio Massimo.

(2) Si colloca in questo periodo di attività del Pittore per evidenti ragioni stilistiche. Si mette per ultimo nella serie perchè, specie nel gruppo degli angeli attorno all'Eterno, comincia ad apparire la fattura « presso-a-poco » che sarà usuale negli anni a venire del pittore; e per lo sviluppo che ha il giuoco di luce. Il Chigi (c. 35²) lo ricorda come su l'altare dei Micheli. Aveva una predella che fu tolta nel 1688 quando Adriano Sani, padrone dell'altare, fece l'ornato di marmo: non si sa che cosa rappresentasse (Romagnoli, VI, 513).

volte che nelle vene di certi corpi corra come un vento caldo e pieno, che senza tregua agitandosi, difformi e riformi.

Sopra sbattono con impeto raffiche di luce. Anche qui il gioco è per frattura. Se prendete la *Natività* o il *S. Michele* subito dà all'occhio l'importanza dell'elemento chiaroscurale, come elemento di composizione generale della pittura. E lo percepite, o vi sembra, netto definito quasi brutale nel suo meccanismo. Una sorgente luminosa, energica: il fiotto di sole che entra da una porta, lo splendore dello Spirito Santo dietro la testa del Padre. E il fiotto si precipita voluminoso e indifferente, investe uomini e cose, dove capita capita, con il rigore della necessità. Sulla sua linea di transito austera, senza compiacenze di illuminazione o di modellature, esso sfiora, taglia, accende le forme, e rigetta nell'ombra quel che non tocca, violentemente. Questa è l'impressione prima: si aggiunge forse l'altra che quel suo essere concepito come dal di fuori e indipendente, non sia che un frigido giochetto. Ma se voi ficcate gli occhi meglio, e insistete pacati nello sforzo di capacitarvi, quella impressione prima vi risulta falsa. In realtà se doveste congiungere per linee prospettiche tutte le stazioni luminose del quadro, non trovereste modo di venirne a capo. Vedreste che ove il raggio dovrebbe toccare e passare, fissando un punto o intagliando una linea, ivi si indugia e livella una forma, magari violentando il proprio angolo di incidenza; salta una massa e va a percuoterne il rovescio. Vedreste insomma che l'austerità di transito è un'illusione e la rigida necessità un trucco. Che dal puro punto di vista luministico, tutto è capriccio. Che il pittore si giova del volume luminoso, introdotto in maniera banale, con irregolarità, con brevità di scatto, con furore di lancio, per creare degli sprofondamenti di ombre, ove le forme annegano accanto a delle accensioni crepitanti; per far coincidere il taglio radente della luce con la secchezza de' suoi piani squadrati, e sopratutto per mettere in valore i suoi culmini coloristici.

Non è difficile che il Beccafumi, specie negli ultimi tempi (S. Michele ecc.) si proponesse con questo gioco chiaroscurale di suscitare la meraviglia dello spettatore; con il « mirabile artifizio » (direbbe il Vasari) dei lumi e delle ombre, inteso come bravata eccentrica. In ogni caso non fa per noi questa sua intenzione di mestierante abile, e più del *S. Michele* amiamo la *Nascita della Vergine;* e noi cerchiamo il nostro piacere altrove, e la giustificazione della meccanicità illuminante fuori di lei stessa,

Intanto è certo che luce e colore non possono coesistere coi modi di questi suoi ultimi tempi, se non in perpetua vibrazione: una stasi cromatica non si vede come potrebbe collocarsi. Egli è di buona razza senese: viene da Duccio e da Simone. Quel fondamentale interesse cromatico in sensazioni isolate, che bucava fuori limpido già tra la prunaia di falsità del suo primo quadro, era questione di discendenza: dono nativo: cioè ineliminabile. Ma non gli sarebbe possibile ora creare equilibri e compensazioni architettoniche di toni; nè di organizzare, attuando un contrappunto coloristico; nè di comporre armonie, per cui ci vuole spazii e tempi di sviluppo. Egli non ha nè spazio nè tempo larghi distesi. Bisogna che adatti alla frattura di linea e superficie. Non intendo con ciò il colore come sovrapposto in un secondo momento al testo già esistente, che sarebbe rozzezza credere: ogni cosa nasce, perfetta no, ma con tutti i suoi elementi in potenza, come nel seme c'è l'albero. La necessità dell'adattamento è in realtà per il Beccafumi una elementare condizione di essere del suo colorismo. Se avesse voluto procedere in altro modo, una nota non era finita

Peccafumi dip. Tav. V Fig. 1 Fot. Anderson

SANTA FAMIGLIA

Firenze – Galleria Pitti

Beccafumi Tav. V Fig. 2 Fot. Alinari

SANTA FAMIGLIA

Firenze – R. Galleria degli Uffizi

Beccafumi dip. Tav. VI Fot. Alinari

GESÙ CRISTO DISCESO NEL LIMBO

Siena – Accademia di Belle Arti

Beccafumi dip. Tav. VII Fig. I Fot. Anderson

SANTA FAMIGLIA

Roma – Galleria Doria

Beccafumi dip. Tav. VII Fig. 2 Fot. Alinari

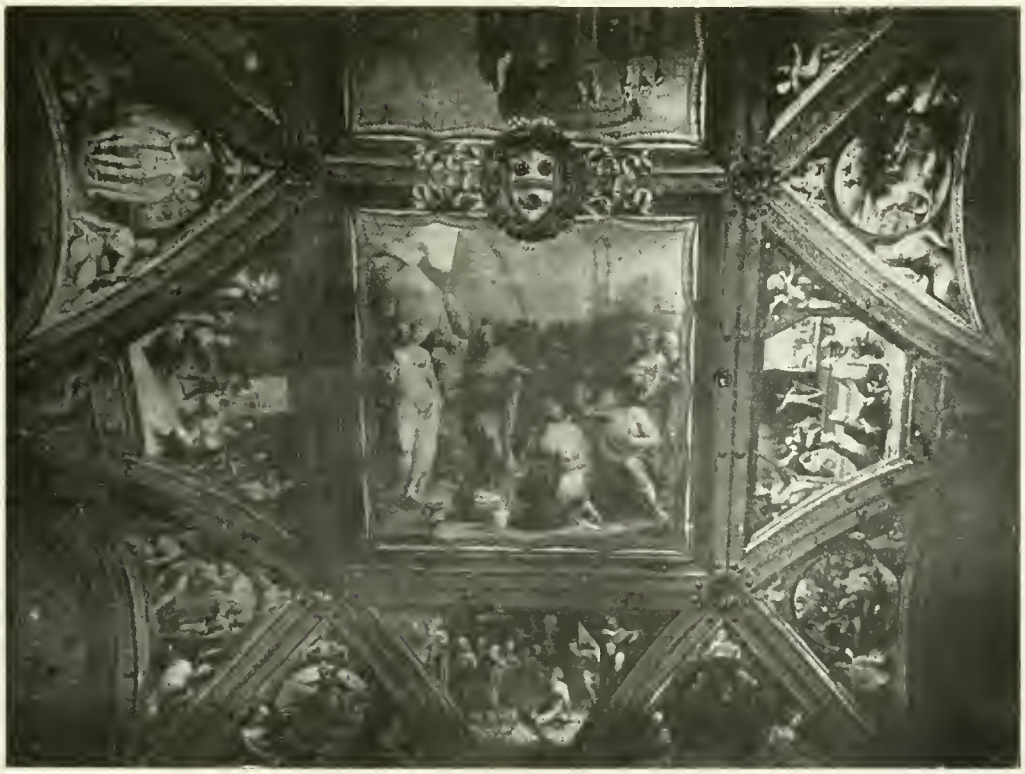
SANTA FAMIGLIA

Genova – Palazzo Bianco

Beccafumi dip. Tav. VIII Fig. 1 Gab. fot. Uffizi

SOFFITTO

Siena – Palazzo Bindi-Sergardi



Beccafumi dip. Tav. VIII Fig. 2 Gab. fot. Uffizi

SOFFITTO

Siena – Palazzo Bindi-Sergardi

di emettere che gli sarebbe stato impossibile tenerla, gli si sarebbe stroncata tra tutti quei movimenti oppositi rientranti sfuggenti. E sarebbe caduto in una dura contraddizione. La soluzione appunto gli è venuta traverso quel suo meccanismo illuminante. Egli non concepiva la luce che, concretamente, come luce solare. Cioè come luce indipendente dal colore; con una sorgente definita; come un'energia quasi senza corpo; che non esiste se non in moto; che trascorre secondo una data traiettoria; perchè giurerei che per lui luce voleva dire raggio. È qualche cosa che sfiotta, batte, trascina. Casualmente egli vi lascia cadere le sue invenzioni coloristiche, come uno lasciasse andare su una placida correntìa, foglie di rosa, fili d'erba e margheritone gialle. La correntìa prende e porta via. E nel suo sfiottare la luce mobilissima investe le forme, colloca in un vertice. un grido cromatico; spiana una gobba e vi rallenta indugiando; precipita in un vallone senza fondo; si spenge, risorge di là; si rialza con un altro grand'urlo nell'urto nuovo. Penetra due colori, li salda, come la fiamma ossidrica fa di due metalli, che non sai più dove l'uno cominci e l'altro finisca. Il che è larghissimamente operato in queste opere beccafumesche. È in parte una tendenza del tempo; e viene fatto di pensare al Rosso, che il nostro potrebbe aver guardato con occhi attenti; ma forse nel Beccafumi è più un destino: svolgere una inclinazione che è già in Simone e che da lui passò per esempio a Lorenzo Monaco e al Beato. Ma allora si trattava piuttosto di un imparentamento di colori, con più di definito e di fermo; che riusciva su tutto a creazioni di nuove tonalità, delicatissime e leggere come le più delicate cose di questo mondo, a certi grigi e rosati e morbidità violacee indicibili. Con sempre però una fondamentale precisione e unitezza.

Ora invece la trasfusione del colore si opera, è in atto sotto i nostri occhi; assistiamo a tutte le sue fasi prima di arrivare al suo resultato. Ed ogni resultato non è propriamente un arrivo; non è che un punto di passaggio della trasfusione che seguita. Il moto non fa sosta. Ogni colore propaga le sue vibrazioni per entro quelle degli altri; filtra, permea, è bevuto; si permuta e si trasmuta in mille guise; dà un tremolìo e mescolamento anche ai margini delle forme; si giunge in fine a sensazioni visuali che non hanno più segno verbale equivalente; a vaporazioni coloristiche di cui sembra quasi non si possa tinger una materia troppo solida, ma solo imbeversi qualche sostanza rarefatta e non tessuta, come il velo di una caligine autunnale. Qualche fuoco d'artifizio che spolveri nell'aria della notte solo ce ne potrebbe rinnovare il miracolo, o qualche prima alba di sole che si sfumi entro un cielo pacato.

Gli esempi son tanto numerosi che diventa quasi inutile citarli. La penna di Scipione nel quadretto di Lucca; la corazza di Fabio nel soffitto del Concistoro; la veste e i veli del *S. Michele* al Carmine; una moltitudine di figure nel soffitto Bindi. Il David del *Cristo al Limbo* è vestito di rosso lacca, verdone, gialletto, lilla vinato. Ma diventa ridicolo rapprendere in queste espressioni zotiche e pietrose quello che solo è sottigliezza e fluidità. Come dire del flusso di luce e arancione che fascia la donna in piedi nella *Natività?* Ed essa porta anche, risoluto e acutissimo, uno strillo di verde: un nastro tra i capelli; e l'altra in piedi presso S. Anna ha uno scoppio di giallo sulla testa, e un barbaglio accecante, piovuto chi sa da dove, di verdazzurro nel petto. E poi ci sono, ora come già anche nelle più vecchie opere, gli indaco, i cenere, i bianchi. Poichè il Beccafumi, come il Pontormo, è stato uno dei non molti

nostri che abbia amato questo che, secondo le volte, è il più meraviglioso o il più banale di tutti i colori.

V.

Dopo quasi non c'è che decadenza.

Una fattura sommaria e sciatta, che a voler esser giusti, comincia già dal S. Michele, nel coro angelico; una difformità anatomica che non è più segno dell'insorgere di una energia stilistica a disfare l'architettura usuale dei corpi per ricrearli nuovamente secondo le sue necessità, ma è stanchezza, vuoto, banalità di presso a poco. È il tempo della *Madonna di S. Bernardino* (Tav. XIII) (1); della *Coronazione a S. Spirito* (2); del *S. Michele all'Accademia* (Tav. XI) (3) (che per vero è poco più di un abbozzo); dei lavori nel *Duomo di Pisa* (4); del cataletto della *Misericordia* (5); degli affreschi nell'*abside del Duomo di Siena* (6); della *Madonna di Campansi* (Tav. XIV, fig. 3); dell'*Annunciazione*

(1) Il 12 settembre 1537 veniva completato a Giulio Brizzi il rimborso de' denari anticipati al pittore per quest'opera, a conto della Compagnia. Affine a questa Vergine per tipo, fattura, senso di colore è la Madonna di S Maria Maggiore a Roma. La collocheremmo in questo tempo. Il Papini, pubblicando il tondo (*Bollett. d'Arte*, 1913), lo dice giovanile, fra il 1510-15. Lo escludiamo assolutamente. Il Papini ha visto bensì la somiglianza con la Vergine di S. Bernardino, ma crede questa (e qui forse è l'origine dell'errore) fatta tra il 1518 e il 1537. Ora la data 1518 si riferisce agli affreschi: la Madonna è di verso il 1537. E la distanza dalle altre due pitture dell'Oratorio è visibilissima. Cogliamo l'occasione per concordare col Papini nel non credere del B. la Madonna Tortolini; attribuzione accettata invece alla mostra senese del 1904 e dal Berenson.

(2) Questa tavola con la Coronazione della Vergine e i SS. Gregorio, Antonio, Maria M., Caterina V. e M., fu fatta per le monache di Ognissanti. Le monache passarono poi a Santa Maria M. e anche il quadro. Qui lo vide il Chigi (*op. cit.*, 40) « *la tavola dell'altar maggiore Mecarino* »; e il Pecci (p. 95) ci dice che sull'altar maggiore ricopriva una Madonna miracolosa. Passò poi alle B. A. indi fu data alla chiesa di S. Spirito in cambio della Annunciazione del Pacchiarotto. Aveva una predella perduta (Romagnoli, VI, 615 e 630).

(3) Fu per molto tempo in un corridoio dello Spedale (Pecci, 33; Romagnoli, VI, 618).

(4) I lavori di Pisa comprendono: 1° *Il Vitello d'oro*, per il quale ebbe pagamenti il 14 novembre 1536 e il 22 giugno 1538. La pittura era finita e collocata in sacrestia nel giugno 1537. 2° *Le figlie di Cora*. Furon pagate il 27 febbraio 1538; nel qual mese il quadro era accanto al precedente. 3° *S. Giovanni E. e S. Luca*. Gli furono pagati il 15 luglio 1539. 4° *S. Marco e S. Matteo*. Gli furon pagati il 24 dicembre 1539. Oltre a queste il B. ebbe nel 1539 incarico di altra opera, la quale probabilmente è da identificare con quella per la quale si facevan patti il 9 ottobre 1540 e doveva raffigurare i SS. Lorenzo, Caterina, Margherita. Fu saldato di essa il maggio 1547; dichiarando egli stesso verso i committenti « che il lavoro non fu del paraghone chome ci chonvenimmo ». Nel 1541 gliene fu allogato un altro con la Vergine, SS. Matteo, Silvestro, Turpé, Iacopo; ma gli fu poi disdetto e dato ad altri, ed è quello che ci rimane eseguito da Perin del Vaga e dal Sogliani. Vasari-Milanesi, V, 650; Supino I. B., *Artisti che lavorarono nella Primaziale*, ecc. *Archiv. Stor. dell'Arte*, 1893; Tanfani-Centofanti, *Notizie di artisti*, ecc., Pisa 1897, 140 e 143.

(5) Il pittore fu saldato il 10 agosto 1540 per il cataletto « *reso già pria di fa* », Milanesi, *Doc.* III, 167. La testa di S. Antonio leggente si ritrova in una delle figure della Storia di Mosè che fa scaturire le acque, nel pavimento del Duomo.

(6) È del 1544. Rappresenta, o meglio rappresentava, perchè il suo stato è disperato, l'Assunzione, in alto; sotto, la Vergine e gli Apostoli. Soffrì nel terremoto del 1798. Nel 1812 fu restaurato da Francesco Mazzuoli, che all'Assunzione sostituì la Trinità. Vasari-Milanesi, V, 651; Romagnoli, VI, 595.

di Sarteano (1). Che si salva di tutto ciò? Un'eco della potenza coloristica d'un tempo nella Madonna di S. Bernardino, ma ritornata quasi ad uno stato caotico primordiale, di sensazione bruta, anteriore al dominio stilistico; la poderosa figura di S. Antonio nel cataletto della Misericordia; qualche bel frammento nel S. Michele: che non si può dire cosa ne sarebbe venuto fuori. Il resto è afa opprimente, volgarità detestabile.

C'è per vero anche il *pavimento del Duomo*, a cui il Beccafumi ha lavorato per quasi trent'anni, dal 1518 al 1546 (Tav. XV e Tav. XVI, fig. 1 e 2) (2). Del quale non si sa che dire. Certo un moto di gran simpatia e di assentimento ci avvicina a quell'opera. Ma bisogna stare in guardia, e vedere cosa c'è nella nostra impressione che è dovuta alla ricchezza della materia, alla bravura del lavoro, alla bellezza degli sviluppi puramente ornamentali, alla numerosa e sonante ripetizione e successione di forme; le quali poi, singolarmente, riesce difficile valutare alla nostra attenzione, distratta da ciò che è contiguo e influenzata dalla prossimità. E non è, anche, facile svilupparsi dal fascino, della magica architettura attorniante cui il pavimento si connette come una parte nel tutto. È probabile che là, sotto quegli archi, qualunque variazione di marmi colorati, gettata come un tappeto, qualunque ambage di linee sviluppata in cantilene anche semplicemente geometriche, farebbero lo stesso effetto. Con che non si vuol dire che tali elementi non sieno da considerare puri elementi d'arte a egual diritto di ogni altro; ma solo che non si può stabilire se il merito ne risale al Beccafumi o a chi ha lavorato accosto e insieme con lui. Che se per giudicare più propriamente dell'opera sua andiamo all'Accademia a vedere i cartoni, ahimè, non c'è più da dirne bene. E in fondo neanche male. Si tratta principalmente di roba incolore e insapore. Seria, accurata, laboriosa; ma lisa e consunta di vecchiaia e di tabe accademica. Ridotto a un'opera di disegno, nel senso cinquecentistico della parola, il povero Beccafumi non è più lui neanche ai suoi begli anni, e si dà mani e piedi legati alla tradizione scolastica, va avanti per forza d'abitudine. O si vuol forse rinnovargli la lode di avere iniziata la « terza maniera » nella tecnica del pavimento col far l'ombra a tasselli di marmo colorato invece che a tratteggio?

Ci sono, infine, gli otto angeli di bronzo nel Duomo (3). Da vecchio ebbe la velleità di modellare. Non sono peggio di tante altre cose del tempo. Anzi, in fondo in fondo, c'è una piacevolezza di tradizione senese che risale fino al Martini e a Giovanni di Stefano bronzisti, che fa gusto ritrovare dopo tanti anni.

(1) Nel 1548 il B. presentava un'istanza per esser pagato da Antonio di Gabriello di Sarteano della pittura fatta, ordinata tre anni avanti, e finita due. Borghesi e Banchi N., *Doc.* 518. È in S. Martino a Sarteano.

(2) I disegni forniti dal Beccafumi per il pavimento del Duomo comprendevano: 1° *Sei storie di Elia ed Acab.* Ebbe pagamenti dal 1518 al 1524. 2° *Il fregio con la storia di Mosè che fa scaturire le acque.* Pagato nel 1525. 3° *La storia di Mosè che riceve le tavole.* Ebbe pagamenti nel 1531. 4° *Il di Abele Melchisedec ed altre figure.* Pagato nel 1544. 5° *Il Sacrificio di Abramo.* Pagato nel 1546. Per campione del lavoro, avanti d'aver la commissione, il B. fece la *Conversione di Paolo* in tarsia; che nel 1640 era in casa d'Elci. I cartoni di Mosè sul Sinai furono stimati da B. Peruzzi. Cinque di questi e uno del fregio sono alla Galleria di B. A. (Vedi *Appendice C*, 5-10). Le due storie delle figlie della vedova risuscitate da Elia, e di Elia che chiede il pane alla donna, furono rifatte nel 1780, su disegni di Carlo Amedei, da Matteo Pecci, fiorentino. Vasari-Milanesi, V, 642, 645; Romagnoli, VI, 522, 551, 555, 593; Milanesi, *Doc.* III, 165; *Sched. ms.*; Hobart-Cust, *The paviment master of Siena*, London, 1901, p. 197.

(3) Furon lavorati dal 1543 al 1551 (Milanesi, *Doc.* III, 167).

Ma insomma tutta roba che conta non molto. A noi piace cercare altrove il Beccafumi vero: colui che ha dato insieme col Pontorno e col Rosso alcuni esempi di una freschissima innovazione nell'asfissiante atmosfera del '500 toscano. Senza seguito è vero: ma forse ciò era anche fatale, perchè sviluppando, secondo l'interna logica, certi spunti loro, non c'era che da arrivare ad una specie di impressionismo troppo prematuro e fuori di stagione. E neanche pretendiamo che l'interpretazione che abbiamo data della sua opera sia totale, e da tutti accettata. Ma per il romano che saluta Regolo, o Scipione arringante, e altrettali del soffitto Bindi e delle tavolette; o la felicità coloristica della *Natività*, noi diamo di gran cuore tutti i suoi apostoli e i suoi dannati, e Mosè con le tavole. Personaggi rispettabili certo per onestà e gravità di pensieri e di costumi, ma disperatamente noiosi come una predica del padre Segneri.

Carnia-Isonzo-Champagne, 1917-1918.

Luigi Dami.

APPENDICE.

Dalle vecchie guide senesi e da scrittori di cose patrie, si ricavano lunghe liste d'opere attribuite al B., che poi non si trovano. Specie secondo il Romagnoli le case patrizie senesi ai primi dell'800 dovevano esserne ripiene. Ma chi si fida? Tra queste opere perdute diamo l'indicazione di quelle sole di cui faccian fede documenti o testimonianze attendibili.

1. *Una facciata in Borgo a Roma.* — Fatta tra il 1510 e il 1512. V'era colorita un'arme di Giulio II. Vasari-Milanesi, V, 634; Romagnoli, VI, 513.

2. *Casa dei Borghesi in Siena.* — Dipinta la facciata di Piazza Postierla nel 1512. Sotto il tetto vi erano figurine a chiaroscuro; fra i tre ordini delle finestre figure di Dei a chiaroscuro, a finto bronzo, colorite. Nel 1625 erano ancora in buon essere. Nel 1831 tutto era quasi distrutto; e in occasione di una rimbiancatura del palazzo fu tentato di salvarne il poco che rimaneva, ma invano. Furon trovate allora nell'interno due figure forse del Beccafumi anche quelle: e anche quelle imbiancate. Vasari-Milanesi, V, 636; Chigi, *op. cit.*, 182; Romagnoli, VI, 515, 618.

3. *Lavori a Francesco Petrucci.* — Si trattava di una « letthiera con figure e colonne tonde con cornicioni intorno tutta la camara »; di una « cassabancha con quadri di pittura »; di « una agionta alla letthiera con fighure ». Questo lavoro risale a verso il 1519, come si desume da un ricorso del B. nel 1527 per esser pagato. Parte della lettiera e dei cornicioni e cassapanca era solo dal B. messa a azzurro e oro; ma non è difficile che a quella cassapanca con quadri di pittura, risalgano alcuni dei quadretti di soggetto profano che si trovano del nostro in alcune collezioni. In tal caso, si tratterebbe più di un'opera dispersa che di un'opera perduta. E di cose simili il Beccafumi dovette farne parecchie.

4. *Cataletto per S. Lucia.* — Fu eseguito tra il 1521-22. Nel 1624 fu voluto dal G. D. Ferdinando II, che lo fece sostituire con altro ordinato al Manetti. Chigi, *op. cit.*, c. 35; Milanesi, *Doc.* III, 165 e *Sched. ms.*

5. *Cappella detto Spedale a Pian delle Fornaci.* (Fuori P.ª S. Marco). — Dipinse per questa cappella una tavola nel 1524. La Cappella fu imbiancata nel 1820 dal fornaciaro Giolfi. Oggi più non esiste o è totalmente trasformata. Chigi, *op. cit.*, c. 22; Romagnoli, VI, 633; Milanesi, *Sched. Ms.*

6. *Palazzo Doria a Genova.* — Vi dipinse la storia di Giasone che incontra Medea — forse nel 1541 — Vasari-Milanesi, V, 645, 649.

7. *Chiesa delle Convertite.* (Madonna delle Grazie). — Il Chigi, (c. 47) ricorda quivi « sopra la cassetta delle lemosine Mecarino » e poi « presso l'altare grande il Med° Mecarino ». Il Pecci (p. 124) cita il solo quadro dell'altare maggiore.

Beccafumi dip. Tav. IX Fig. 1 Fot. Alinari

CONTINENZA DI SCIPIONE

Beccafumi dip. Fig. 2 Fig. 3 Fot. Lombardi

SOFFITTO DELLA SALA DEL CONCISTORO

Siena – Palazzo Municipale

Beccafumi dip. Tav. X Fot. Alinari

NATIVITÀ DELLA VERGINE

Siena – R. Accademia di Belle Arti

Beccafumi dip. Tav. XI Fot. Alinari

IL GIUDIZIO FINALE

Siena – Accademia di Belle Arti

Beccafumi dip. Tav. XII Gab. fot. Uffizi

MADONNA DI CAMPANSI

Campansi

Beccatumi dip. Tav. XIII Fot. Brogi

MADONNA COL FIGLIO E SANTI

Siena – Oratorio di S. Bernardino

Fi

Beccafumi dip. Tav. XIV Fot. Lombardi

Fig. 2

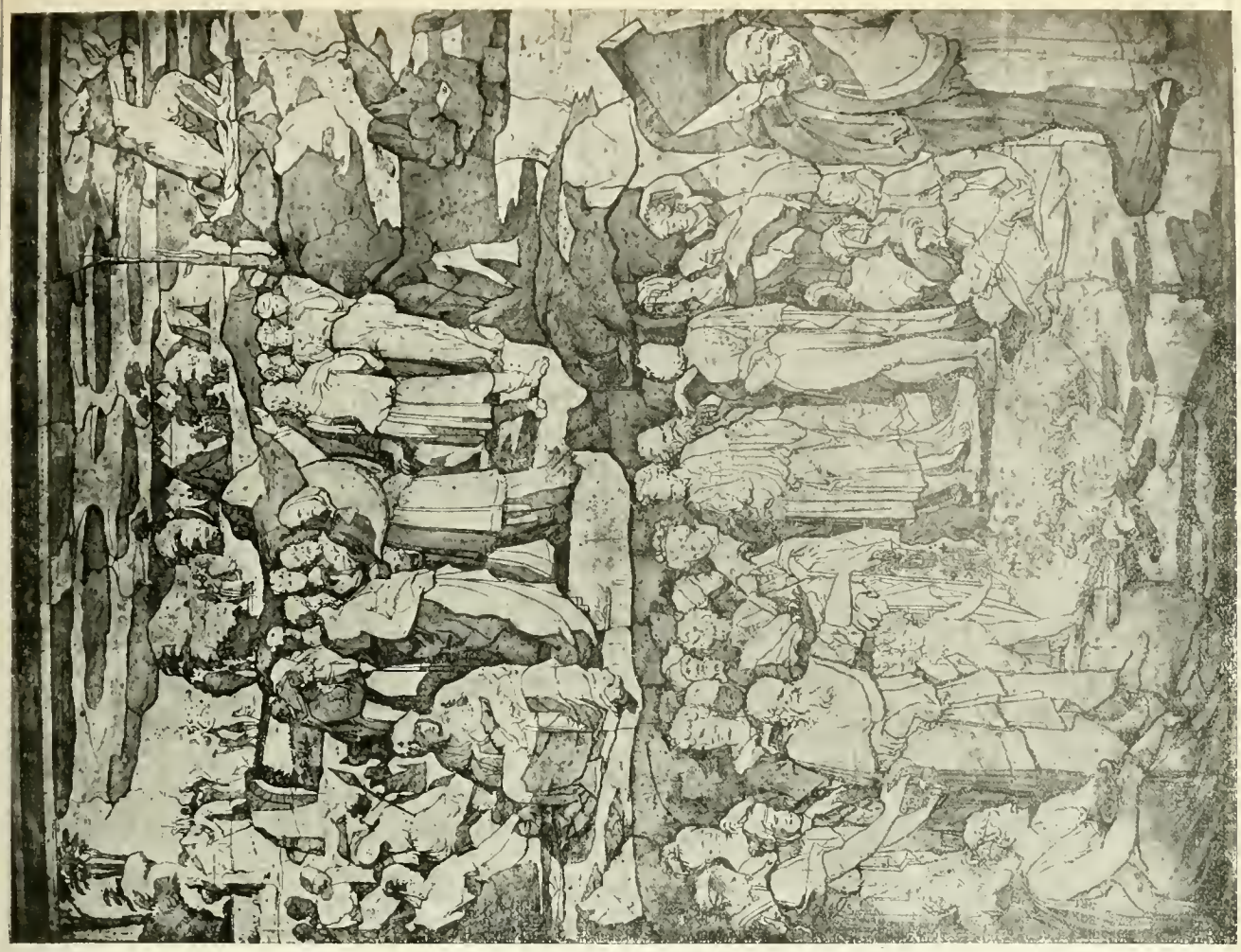
S. MICHELE

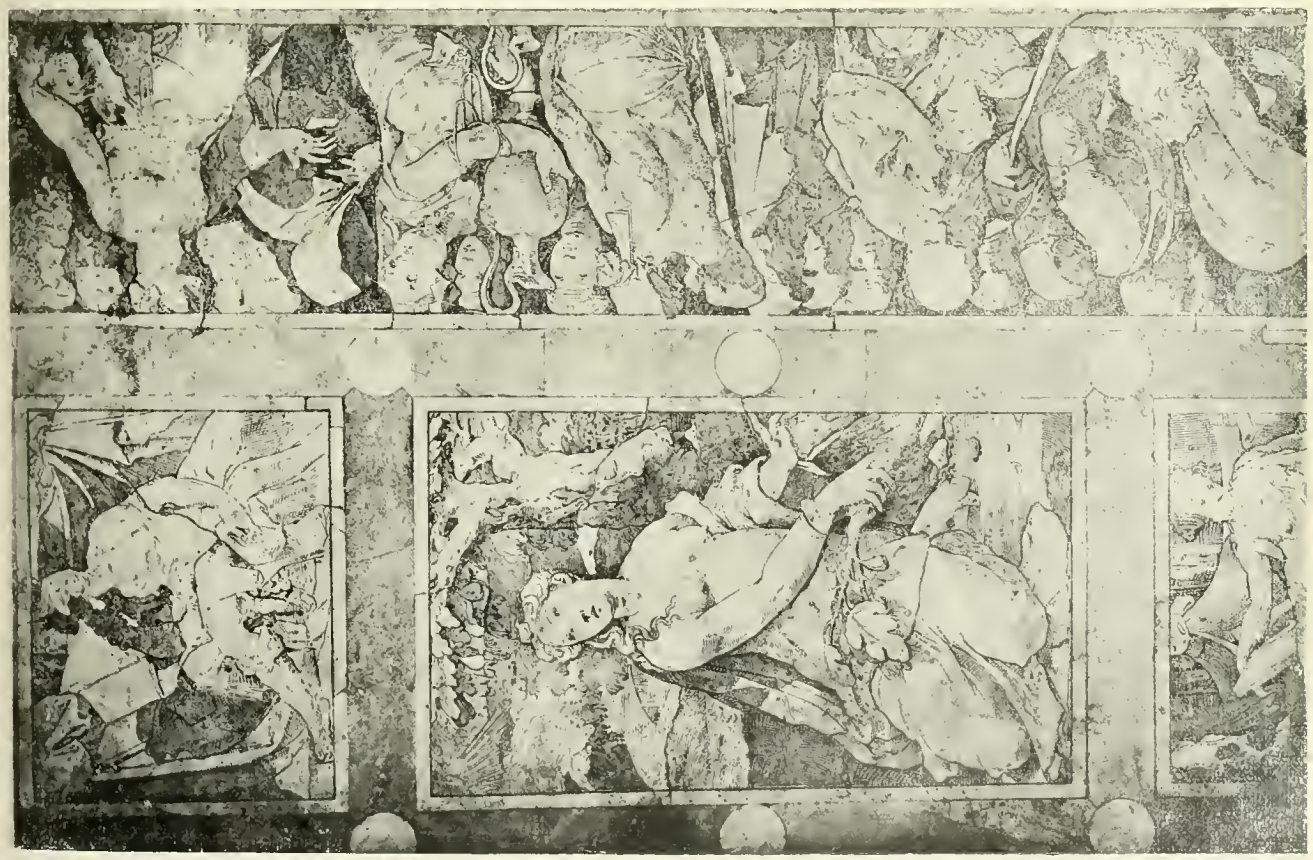
Siena - Chiesa del Carmine

Beccafumi dip. Tav. XV Fot. Alinari

IL SACRIFICIO DI ACABBO

Siena – Pavimento della Cattedrale





Beccafumi dip — Tav. XVI — Fot. Alinari

Siena — Pavimento della Cattedrale

8. *S. Lorenzo.* — Il Chigi cita: « Mecarino la tavola dei santi in piedi ». Il Romagnoli specifica che erano quattro santi (VI, 634).

9. *Chiesa di Belcaro.* — Il Chigi (c. 20-t) ricorda: « in chiesa Mecarino ».

10. *Casa del Beccafumi.* — Il Chigi (c. 25-t) ricorda: « Casa di Mecarino alla via de' Maestri coi bozzi di mattone lavorati ha dentro più cosarelle di Mecarino e fregi ».

11. *Apparato per la venuta di Carlo V.* — La venuta di Carlo V in Siena fissata per il 1530, non si effettuò che nel 1536. Il Beccafumi ebbe parte preponderante nella decorazione per la festività. Innalzò, secondo l'uso, archi con statue. E sopratutto fu lodatissima la statua a cavallo dell'Imperatore di cui nella « *Descrizione dell'entrata* » (nel tomo 249 dei Gran consigli della Repubblica) rimane questo cenno: « La statua di un cavallo dava di se' superba vista. Essa era di smisurata grandezza con tutte le sue parti ben proporzionate, tutto bianco e con fornimenti dorati, fermo ai piedi dietro, e dinanzi in aria passeggiante con l'imperatore armato in sella, di grandezza alla proporzione del cavallo corrispondente, con ghirlanda di lauro in testa, e sotto al corpo del cavallo tre principi conculcati, e tre vasi piegati a terra che versavano acqua ». Fu eseguito nel 1530. Vasari-Milanesi, V, 644; Romagnoli, VI, 584; Milanesi, *Doc.* III, 163, 167: Borghesi e Banchi, *Nuov. Doc.*, 465.

Diamo qui un elenco sommario dei principali disegni del Beccafumi esistenti alla Galleria di B. A. in Siena; alla Biblioteca Comunale, ivi; al Gabinetto stampe e disegni della Galleria degli Uffizi. Molti dei disegni assegnati al B. in quelle raccolte non sono suoi; molti di dubbia attribuzione; e altri sicuri, ma di scarso valore.

1. *Incontro di Gioacchino e Anna* (Ufizi 1201). — Per l'affresco all'ospedale della Scala. Penna e bistro, 0,405 × 0,330.

2. *Idem* (Ufizi 1513) Incontro di G. e A. — Per lo stesso — Penna - 0,231 × 0,390.

3. *Natività.* (Siena, Bibl. Com., S. III 2 c[1]). Primo pensiero per la natività di S. Martino; a lato uno studio sommario per la figura del S. Giuseppe; ed altro schizzo sommarissimo. Penna - 0,147 × 0,123.

4. *Idem ed altri studi* (idem, idem, c. 16-t). — Lo studio della natività è per il quadro di S. Martino. Penna - 0,210 × 0,158.

5. *Mosè sul Sinai* (Siena, Gall. B. A., 411). — Per il pavimento del Duomo.

6. *L'adorazione del vitello* (idem, 412) idem.

7. *Il popolo attende il legislatore* (idem, 416) idem.

8. *Mosè spezza le tavole* (idem, 430) idem.

9. *Uccisione degli ebrei* (idem, 415) idem.

10. *Gli ebrei dissetati* (idem, 439) idem.

I disegni 5-10 furono venduti da G. B. Lazzari, scolaro del Beccafumi, a Tiburtio Spannocchi; per il che l'Opera il 16 ottobre 1565 deliberava di chiamare ambedue « e si dimandino di tali disegni » — Insieme con questi altri molti ne esistevano fino al 1826 — Nel 1828 erano appesi alle pareti di S. Domenico. Il Romagnoli li dà ancora come appartenenti a casa Spannocchi; e cita anche nella stessa raccolta un nudo giacente e uno in piedi, particolare dell'uccisione degli ebrei; e il bozzetto per la natività di S. Paolo. Romagnoli, *op. cit.*, VI, 620[2]. *Hobart-Cust*, op. cit. 97.

11. *Nudo* (Ufizi, 1510). Studio per il Sacrifizio di Abramo, nel pavimento. — Penna - 0,070 × 0,112.

12. *Nudi* (idem, 1259). Studi per il Sacrifizio di Abramo, nel pavimento. — Penna - 0,114 × 0,124.

13. *Mosè riceve le tavole* (Ufizi, 1236). Per il pavimento del Duomo. — Penna e bistro - 0,214 × 0,185.

14. *Cristo al Limbo* (Ufizi, 15074). Per il quadro dell'Accademia. — Penna e acquarello - 0,345 × 0,256.

15. *La Giustizia* (Siena Bibl. Com.: S. III. 2. c. 3t). — Bozzetto per la figura centrale della Sala del Concistoro. — Bistro e acquerello - 0,316 × 0,250.

16. *Figure Varie* (idem. idem., c. 27t e 28t). Le figure acefale, sono per uno degli ottagoni del Concistoro. — Disegno ripassato a penna su carta azzurra - 0,430 × 0,291.

17. *Figura femminile nuda* (idem., idem., c. 1t) forse per il quadro di Spurio Servilio del Concistoro. — Penna e chiaroscuro - 0,092 × 0,066.

18. *L'Arcangelo S. Michele* (Ufizi, 1169). Per il quadro del Carmine. — Penna e acquerello - 0,240 × 0,140.

19. *Idem* (Siena Accademia B. A.). Per lo stesso - 0,320 × 0,200.

20. *Coro Angelico* (Ufizi, 1511). Per il quadro del Carmine. — Sanguigna - 0,085 × 0,080.

21. *Arcangelo* (idem, 10758). Per il quadro del Carmine (?). — Sanguigna - 0,090 × 0,100.

22. *Gruppo d'Apostoli* (Ufizi 10770). Per l'abside del Duomo (?). — Matita - 0,230 × 0,300.

23. *Due putti reggenti un'arme* (Siena Gall. B. A., 429).

24. *Due putti reggenti l'arme Spannocchi* (idem., 569). [Facevan parte della raccolta Spannochi; v. nota al N. 10].

25. *Le Marie al Sepolcro* (Siena, Bibl. Com., S. III. 8, c. 20. — Penna e bistro - 0,362 × 0,242.

26. *Un profeta* (idem., S. III. 2, c 1). — Penna e chiaroscuro - 0,208 × 0,088.

27. *Una Maria al Sepolcro* (idem, idem, c. 11). — Penna - 0,216 × 0,288.

28. *Tre putti volanti* (idem, idem, c. 2). — Penna - 0,159 × 0,109.

29. *Un fauno insegue una ninfa* (idem, idem, c. 21). — Penna e bistro - 0,270 × 0,230.

30. *Un profeta* (idem idem) — Carboncino - 0,200 × 0,157.

31. *Scena Sacra* (idem, idem, t. c. 2 e 3). — Penna, bistro e biacca su carta azzurra - 0,229 × 0,266.

32. *Vergine e Figlio — Tabernacolo di Fonteginsta - Figura maschile* (idem, idem, c. 3). — Penna - 0,140 × 0,198.

33. *Un profeta* (idem, idem, c. 41). — Sanguigna - 0,323 × 0,242.

34. *Figura maschile; e altri studi* (idem, idem, c. 16). — Penna e bistro - 0.210 × 0,158.

35. *S. Giovanni; e altri studi* (idem, idem, c. 20) attribuito al Riccio. - Le figure del verso non sono del B. — Penna - 0,228 × 0,156.

36. *Annunzio ai Pastori* (idem, idem, c. 25). — Penna e bistro - 0,184 × 0,100.

37. *La Vergine in gloria e quattro Santi* (Ufizi, 1170). — Penna e bistro - 0,195 × 0,145.

38. *Testa di putto* (Ufizi, 1182). — Acquerello e biacca - 0,225 × 0,165.

39. *Un Apostolo* (idem, 1191). — Matita rossa, bistro e biacca - 0,115 × 0,240.

40. *Una Processione* (idem, 1214). — Penna, bistro e biacca - 0,265 × 0,155.

41. *Sacrifizio in un Tempio* (idem, 1229). — Penna e acquerello - 0,301 × 0,227.

42. *Una Processione attorno a un forte* (idem, 1240). — Penna e bistro - 0,245 × 0,145.

43. *Madonna in gloria e quattro santi* (Ufizi, 1246). — Penna - 0,420 × 0,255.

44. *Vergine e figlio* (idem, 1247). — Penna e acquarello - 0,385 × 0,260.

45. *Figura virile* (idem, 1248). — Penna e acquarello - 0,287 × 0,220.

46. *Figura virile* (idem, 1249). — Sanguigna - 0,310 × 0,197.

47. *Mosè che riceve le tavole* (idem, 1250). — Penna e acquarello - 0,262 × 0,197.

48. *Scena della Vita di Mosè* (?) (idem, 1261). — Penna e acquarello - 0,140 × 0,217.

49. *Presentazione al tempio* (idem, 1265). — Penna e acquarello - 0,174 × 0,207.

50. *Figura nuda* (idem, 1269). — Bistro e biacca - 0,267 × 0,221.

51. *Putto* (idem, 1270). — Sanguigna - 0,192 × 0,126.

52. *Vergine e figlio.* Studio per un tondo. — Penna - 0,108 × 0,102.

53. *Visitazione e Santi* (idem, 701). — Penna e bistro - 0,168 × 0,226.

54. *Carcerazione di un vecchio* (idem, 703). — Penna e bistro - 0,208 × 0,320.

55. *Figura di santo* (idem, 10137). — Penna - 0,270 × 0,107.

56. *Idem* (idem, 10138). — Penna - 0,270 × 0,096.

Sono ritagliati a contorno:

57. *Apostolo* (?) (idem, 10752). — Matita - 0,220 × 0,180.

58. *Quattro santi* (idem, 10747). — Penna e acquarello - 0,220 × 0,180.

59. *Studio per un presepio* (idem, 10748). — Penna - 0,186 × 0,165.

60. *Nudi* (idem, 10749). — Penna e acquarello - 0,182 × 0,265.

61. *Un apostolo* (idem, 10773). — Sanguigna - 0,347 × 0,223.

62. *La Crociata* (Accademia B. A. Siena) - 0,200 × 0,100.

Nella Galleria degli Ufizi sono del Beccafumi, benchè di scarsa importanza, anche i numeri 1251-58, 1260, 1262, 10751, 10753-55, 10762-69. — Riteniamo invece non suoi ma copie dal pavimento i numeri 1208-10.

Roma — Chiesa di S. Andrea sulla via Flaminia (da un acquerello).

LA CHIESA DI S. ANDREA SULLA VIA FLAMINIA.

metà circa del tratto della via Flaminia compreso fra la porta del Popolo ed il ponte Milvio, sorge negletto ed abbandonato un gioiello architettonico, che lo squisito senso estetico di Jacopo Barozzi eresse per ordine del pontefice Giulio III.

Volle papa Giulio questa chiesa, in memoria e voto di avere vissuto, nel giorno consacrato all'apostolo S. Andrea, due degli episodi più commoventi della sua vita. Il primo, di una drammaticità impressionante, cioè quando ancora arcivescovo Sipontino, Ciocchi del Monte, durante il terribile sacco di Roma del 1527 trovavasi ostaggio dei Lanzichinecchi dell'imperatore Carlo V. Narra in proposito il Varchi (1): « *fu costretto il Papa per quietare i lanzi che lo minacciavano, e di questo accordo accontentare non si volevano, dare loro per istatichi sette a loro scelta de' più cari e più onorati personaggi che appresso di se avesse, quattro sacerdoti e tre laici, tutti si può dire fiorentini: messer Giovanmaria del Monte, che fu poi papa Giulio III, arcivescovo Sipontino, messer...* ».

Ed il Moroni ci fa sapere in qual modo il giorno di S. Andrea egli sfuggisse sano e salvo alla sua triste condizione (2): « *Mosso Pompeo Colonna cardinale a compassione, imbandì a' nemici una lauta cena, con vini esquisiti, onde vinti dal sonno, gli ostaggi poterono evadere coll'aiuto delle corde per la cappa del camino* ».

L'altro episodio si riferisce al giorno di S. Andrea, 30 novembre 1549, nel qual dì entrò in conclave da cui uscì papa.

Il luogo per l'erezione della chiesa fu scelto da Giulio III nelle adiacenze della famosa sua vigna e precisamente ove circa un secolo prima il pontefice Pio II Piccolomini sostò alquanto con la sua corte nell'occasione che il cardinale Bessarione di ritorno da Ancona aveva portato le reliquie di S. Andrea.

Così il Nibby ci dice (3): « *scelse a tale uopo questo sito non solo perchè era prossimo alla vigna, ma ancora perchè ivi era pure stata posata alquanto la testa di S. Andrea nella solenne traslazione fatta da Pio II allorchè portossi in questo luogo ad incontrare e ricevere dalle mani del celebre cardinale Bessarione la testa di S. Andrea, che Tommaso Paleologo despota di Morea aveva portato da Patrasso in Ancona* ».

(1) *Storia fiorentina*, libro quarto, XIII.
(2) *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. VII, pag. 193.
(3) *Roma nell'anno 1828*, pag. 83.

La pianta della chiesa è un rettangolo, il cui lato minore, formante il prospetto, trovasi in filo con la via Flaminia, mentre gli altri lati si stendono nel terreno che faceva parte della vigna di papa Giulio.

Un alto zoccolo largo quanto la facciata dai cui estremi si scende con gradini, lo solleva dal piano stradale. Da questo zoccolo, abbandonando il Vignola, come in tante altre sue opere, uno dei canoni del suo famoso trattato dei Cinque ordini d'Architettura, fatto per i *mediocri ingegni*, come egli si compiace finemente di dire nella prefazione, da questo zoccolo alza, senza piedestalli sotto i pilastri, il suo edificio.

Su di una leggera fascia alta quanto il gradino che immette alla porta, nettamente poggia il plinto delle sue basi, dalle quali spiccano eleganti pilastri di un ordine corintio armoniosissimo che sorregge un frontone triangolare. Sei sono i pilastri del prospetto, e la disposizione è binata agli estremi, quasi a dare maggior solidità all'edificio. Fra essi e l'altro pilastro dopo il quale viene l'unica e bellissima porta, sono state ricavate delle pseudo nicchie che sono in realtà delle originalissime finestre, il cui davanzale è sorretto da eleganti mensole, e la parte curva superiore è decorata da una conchiglia.

Il collarino dei pilastri corre lungo tutta la facciata, e fra esso e l'architrave, da un capitello all'altro sono ricavate delle graziose targhe.

Era a decorazione del timpano uno stemma, come ci fa sapere Letarouilly (1): « *Les armes placées au centre du fronton ont disparu. Elles s'y voyaient encore en 1832 ; nous ne les avons pas retrouvées en 1845* ».

Al di sopra del timpano havvi un piano attico, che per alcuni critici, privi di cognizioni prospettiche e basantisi solo sul disegno geometrico, è stato trovato eccessivo, mentre nulla potrebbe essere di più proporzionato, data la ristrettezza della via ai tempi del Vignola, la quale non permetteva una visuale adeguata.

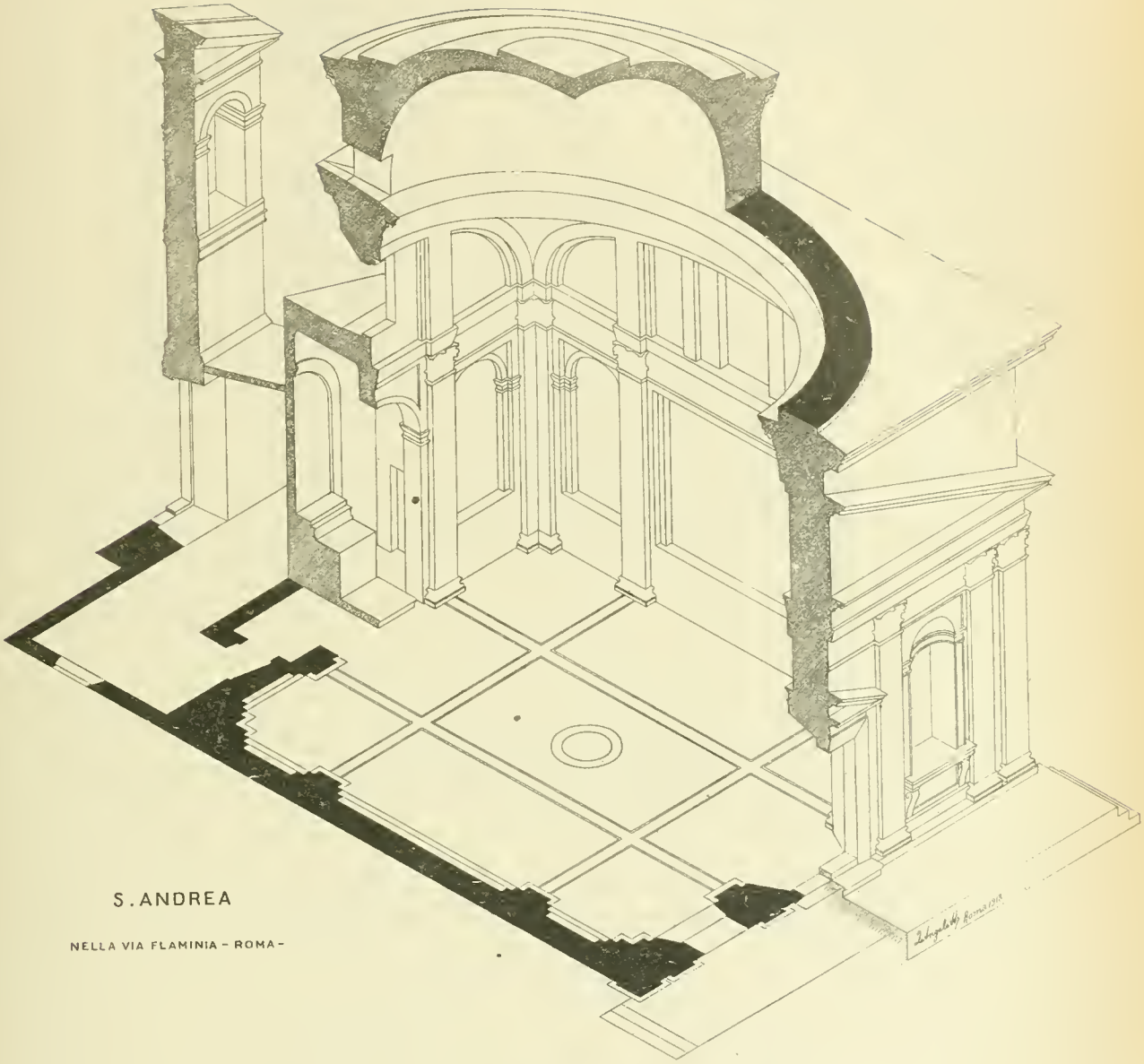
Corona il piano attico una robusta cornice decorata di mensole. Da questa si eleva la parte ellittica, il tamburo della cupola, il quale è coronato a sua volta da un'altra cornice pure con mensole. Partono da essa dei gradini inclinati per facilitare la discesa delle acque, i quali fanno da contrafforti al tolo a guisa di quello del Pantheon, e ne riducono la curva ad una proporzione elegantissima.

L'interno, non ostante la piccola mole dell'edificio, si presenta molto vasto, e ciò è dovuto oltre che al trovarci in presenza di un solo ambiente, sopratutto alla grande armonia degli spazi.

Come rileviamo dalle sezioni trasversale e longitudinale, le pareti sono simmetriche due a due, essendo la pianta rettangolare, e seguono lo spartito della facciata.

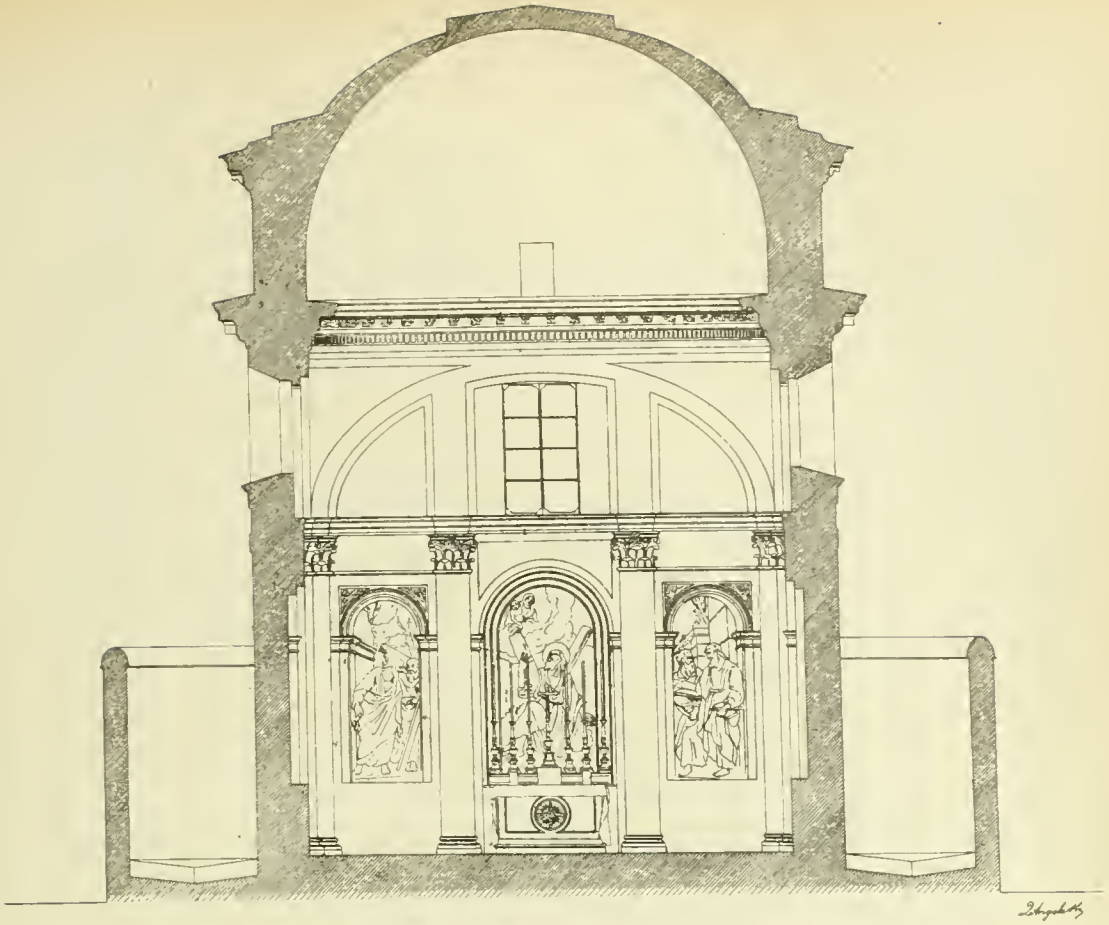
Nella parete di fronte all'ingresso, in asse al medesimo, fra i due pilastri mediani si sviluppa un arco che immette in un piccolo ambiente, quasi interamente occupato dall'altare. La pianta di questo ambiente, anch'esso di forma rettangolare, è coperta da una volta a botte, decorata con un bel motivo a lacunari ornati da finissimi stucchi, i quali incorniciano anche l'affresco che sta sull'altare, ed è illuminato da due finestre poste al di sopra delle porte che occupano le pareti laterali.

(1) *Édifices de Rome moderne*, pag. 433.

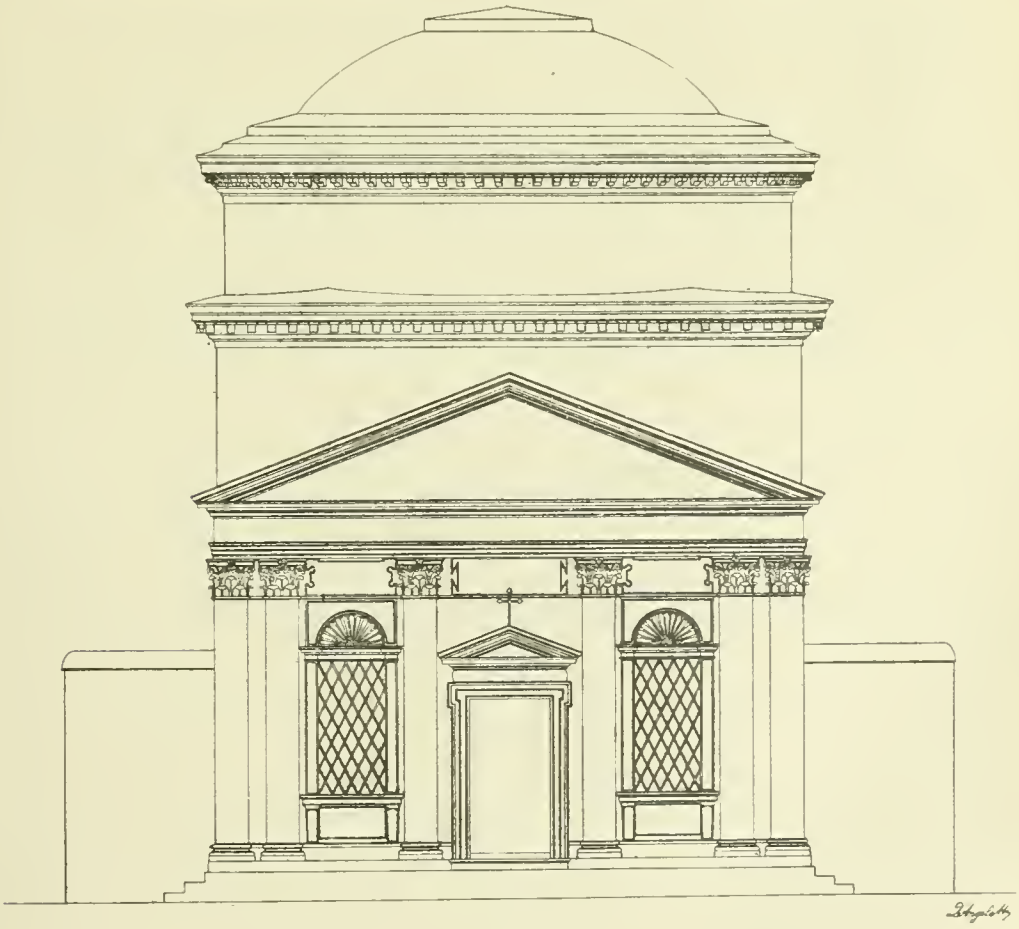


S. ANDREA

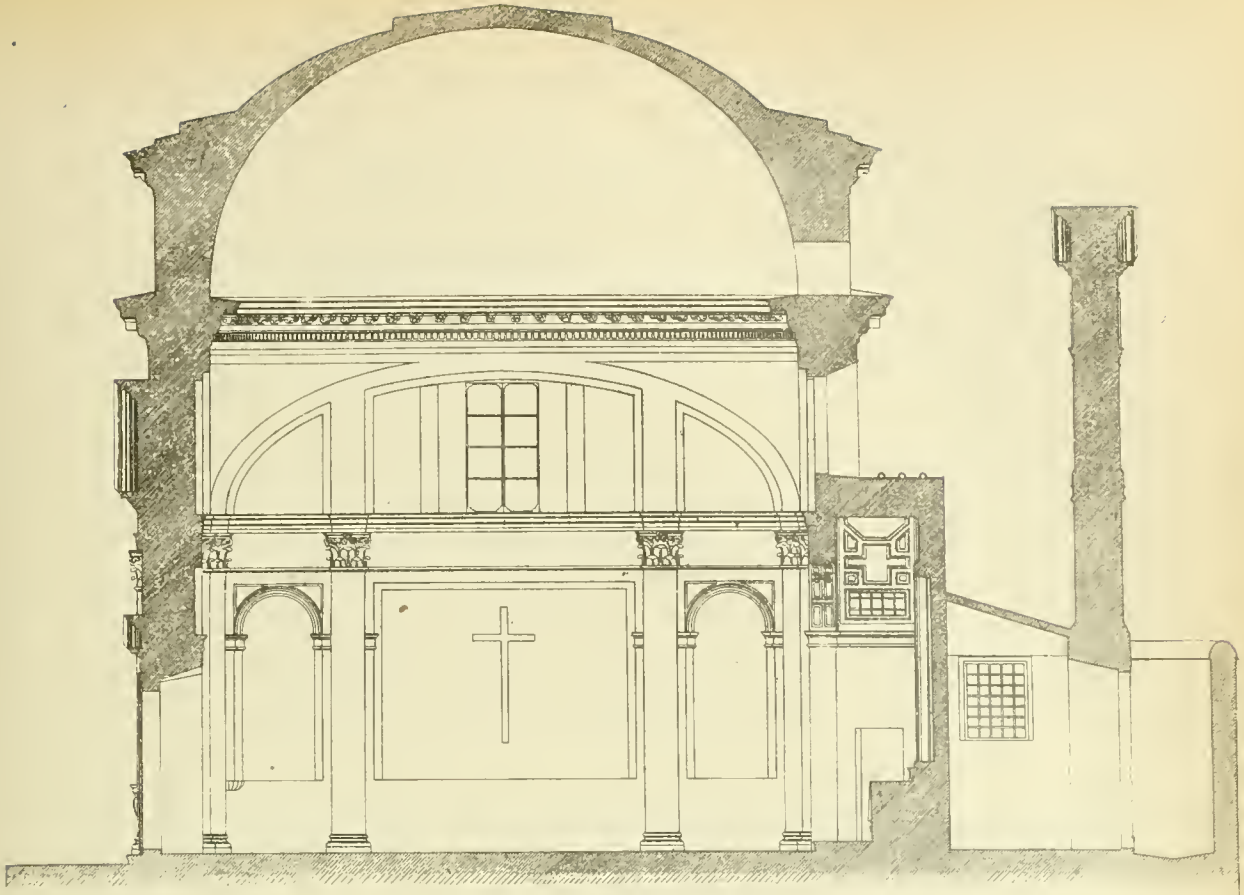
NELLA VIA FLAMINIA - ROMA -



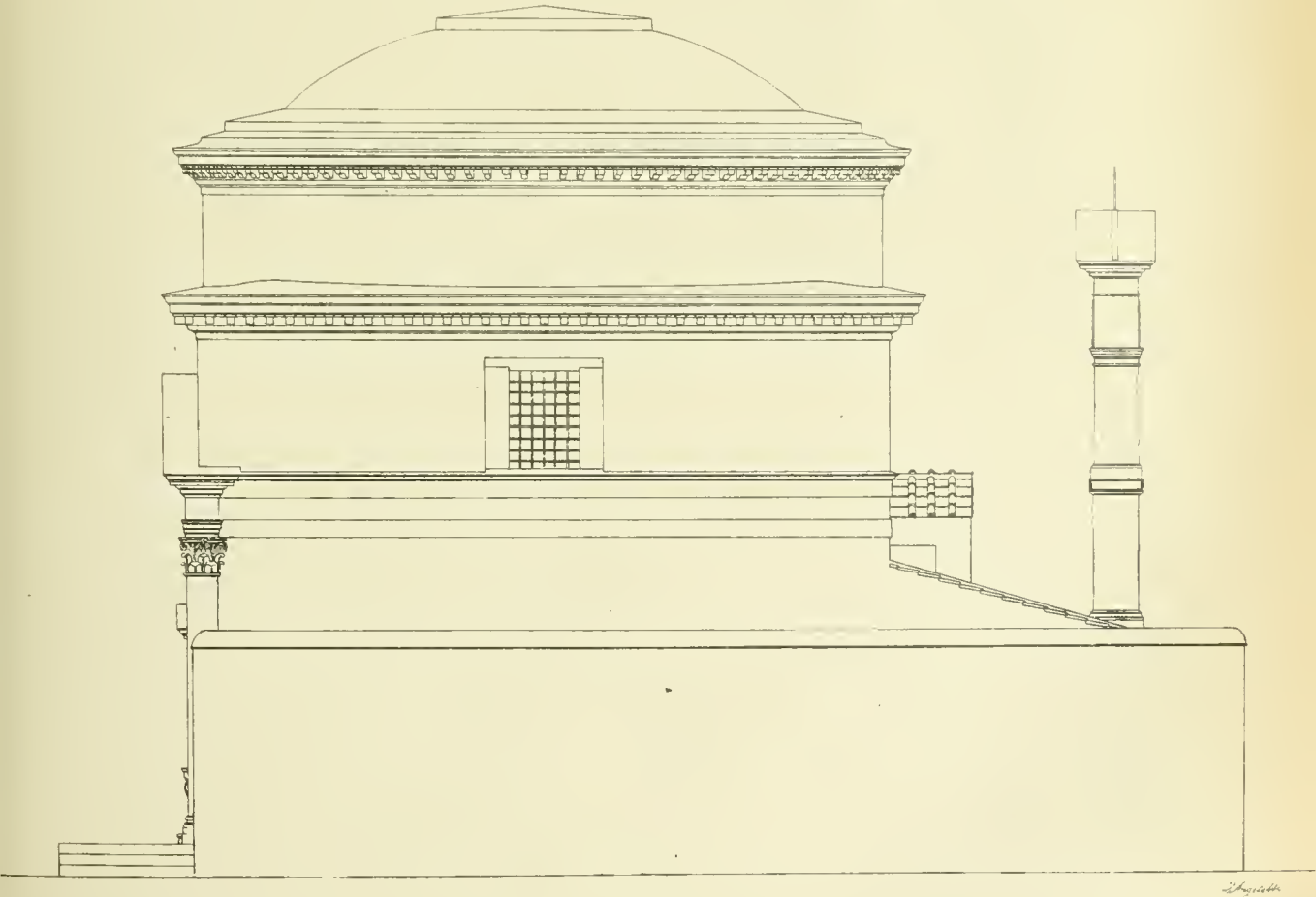
Sezione trasversale



Prospetto



Sezione longitudinale



Fianco

Questo affresco rappresenta la Crocifissione di S. Andrea. Esso è dovuto probabilmente al bolognese Francesco Primaticcio. Ed a lui certamente è dovuto il S. Andrea ed il S. Pietro dipinti nella nicchia a sinistra di chi guarda, come ci assicura il Vasari nella *Vita* di detto artista: « *Fece un S. Pietro ed un S. Andrea che furono due molto lodate figure* ».

L'affresco della nicchia di destra e l'altro ultimamente scoperto, nel mezzo della parete pure di destra, nascosto dietro una mediocre tela ad olio, se non del Primaticcio potrebbero essere di qualche suo allievo.

Le pareti del lato maggiore dicemmo che sono simmetriche nella disposizione degli spazi; anzi negli angoli sono eguali come combinazione de' pilastri e delle nicchie, differendo solo nella maggiore ampiezza dello spazio del riquadro centrale.

Una nota caratteristica dell'interno si è che sopra i capitelli non ricorre tutta la trabeazione, ma il solo architrave, e su di esso, nei pilastri d'angolo, s'impostano gli archi ellittici che danno motivo ai pennacchi della cupola.

Al di sopra di esso, all'altezza della chiave degli archi, corre una bellissima cornice riccamente intagliata, e al di sopra di questa s'imposta il catino della cupola che tutto armoniosamente racchiude.

Questo gioiello architettonico da gran numero d'anni non ha avuto più nessun restauro, nessuna cura.

Fin dal 1845 uno dei più appassionati illustratori de' nostri monumenti, Letarouilly, scriveva addolorato (pag. 434): « *On s'afflige à la vue de l'état de dépérissement auquel est réduit cet élégant petit monument* ».

Come rimarrebbe il bravo uomo, se tornasse e vedesse l'allora abbandonato e deserto S. Andrea, circondato ora dai pretensiosi edifici delle case popolari, veri alveari umani dai quali sciamano nuvoli di monelli abbandonati a se stessi in continua sassaiuola, trasformando il S. Andrea in fortilizio a difesa ora di una ora di un'altra banda contendente.

Occorre dare una sistemazione attorno al monumento, e sopratutto di fare in parte quel che si è fatto per il portichetto del Vignola in Campidoglio, tanto meno bisognoso di restauri, e forse perciò rifatto *ex novo*.

Mostrino le nostre autorità che pur fra le spire distruggitrici della guerra la nostra Patria sa tenere alta la face delle sue glorie; e ad esse con lo stesso amore e disinteresse con il quale eseguimmo il nostro rilievo, offriamo le nostre tavole, a ciò che sia dato mano agli urgenti lavori che questo negletto monumento richiede.

Quirino Angeletti.

DI UNA CERAMICA DI ANDREA SANSOVINO.

L Vasari (1) nella Vita di Andrea Contucci, detto il Sansovino, dice che in casa del patrizio fiorentino Simone Vespucci, erano opere di lui, fra le quali « due teste di terracotta, mirabili, ritratte da medaglie antiche; l'una è di Nerone, l'altra di Galba imperatori: le quali teste servivano per l'ornamento d'un camino; ma il Galba è oggi in Arezzo nella casa di Giorgio Vasari ».

Il Milanesi, seguìto dagli altri annotatori delle *Vite*, dice in nota che quella terracotta è perduta.

Ma invece è facile identificarla in una ceramica maiolicata, oggi esposta nel Museo aretino (2), che rappresenta una testa di imperatore romano.

Misura m. 0,51 × 0,31 ed è in terracotta di grosso spessore: ha la superficie maiolicata a più colori.

La cornice è colorata in giallolino (3) non molto chiaro ed il medesimo colore è dato nei capelli della figura, ombreggiati con tratti di giallo ferraccia, e nella veste.

La faccia è bianca, con intonate ombreggiature in giallo ferraccia nelle pieghe della pelle.

Il verde è dato nella corona di alloro che cinge la testa imperiale e nelle pieghe del manto.

Il fondo è in cobalto posto con larghi tratti di pennello. E in cobalto sono pure coloriti gli occhi, le sopracciglia, le narici e l'interno del lobo dell'orecchio.

Ma una caratteristica importantissima, dal lato della tecnica della verniciatura in maiolica, è la borchia, o bottone, che tiene fermo sulla spalla destra il manto, perchè esso è colorito con un bel rosso lacca, colore di cui si vede una sbavatura, non certo posta ad arte (4), nella parte posteriore del mantello.

(1) *Vite*, Ediz. Milanesi. Firenze 1879, vol. IV. p. 510.

(2) Certamente, allorchè furono vendute le suppellettili di casa Vasari, quella terracotta fu acquistata dalla famiglia Bacci il cui Museo passò poi in proprietà della Fraternita dei Laici che lo rese pubblico.

(3) Per i termini qui usati a proposito di colori dati sulla maiolica, cfr. Del Vita, *La terminologia dei colori nella critica e nella descrizione delle maioliche*. In « Faenza ». Fasc. II, III e IV, 1915 e Fasc. I, 1916.

(4) Anche nella fotografia è ben distinta. Probabilmente un poco di quel colore rosso fu versato sbadatamente in quel punto dal maiolicaio.

Museo di Arezzo — Testa di Galba — Ceramica di Andrea Sansovino.

Quanto alla plastica, quest'opera è assai riuscita.

Modellata con precisione e vigoria, la figura ha nella faccia una maschia ed energica espressione, ed è veramente degna dell'artista che la eseguì.

Ma se la notizia vasariana, della cui veridicità non si ha ragione di dubitare, ci rivela il nome del suo autore, Andrea Contucci, è molto interessante invece l'indagare quale fu la fornace in cui fu maiolicata quell'opera.

Il Vasari ci dice che l'altra magnifica terracotta rappresentante « l'Assunzione », fatta dal Sansovino per la chiesa di S. Agata del suo paese nativo (1), fu « invetriata da quegli « Della Robbia » (2).

Ma se lo smalto stannifero che copre quella mirabile terracotta è veramente da attribuirsi alle officine dei Della Robbia, le vernici e i colori della terracotta del Museo aretino non sono da ritenersi dati in quelle officine, sia per il loro genere, sia per la tecnica diversissima con la quale sono posti sulla terracotta.

Infatti non sono dati omogeneamente come quelli delle terracotte Robbiane, ma invece, in molti luoghi, sono stesi con tratti di pennello, assai larghi nel cobalto del fondo e fini nelle sfumature, cioè in modo ben diverso da quello usato nelle opere delle officine robbiane, in cui non si riscontrano affatto fondi e sfumature eseguiti con il pennello.

Il genere poi dei colori di quella terraglia è ben diverso da quello delle vernici usato nelle officine robbiane ed inoltre il rosso dato sulla borchia, che regge il manto dell'imperatore, non si riscontra mai nelle opere decorate con lo smalto delle fornaci dei Della Robbia.

Escluso dunque che la maiolicatura di quella terracotta si debba a queste fornaci, quale può essere l'officina in cui essa venne data?

Per conto nostro riteniamo sia un'officina della Toscana, regione in quell'epoca ricca di fornaci in cui, in varie maniere e nelle ceramiche più diverse — artistiche o d'uso comune — si dava lo smalto maiolica.

Ma la terracotta aretina non fu certo maiolicata in una qualunque delle tante fornaci che producevano vasellame maiolicato: oltre alla tecnica mirabile con cui sono posti in essa i colori, ce lo prova il genere stesso di questi, fra i quali è il rosso, colore il cui segreto era posseduto da poche fabbriche che lo posero in opera in rari esemplari.

Escluso il *rosso maiolica*, impropriamente chiamato *rosso rubino* (3), ossia il rosso a riflessi metallici delle officine eugubine; escluso anche il rosso di lacca faentino (4), più denso e più cupo, sappiamo che in Toscana, in un'altra fornace, si usava dare nelle ceramiche questo colore (5); cioè nella fornace medicea di Cafaggiolo, che negli ultimi del quattrocento e nei primi del cinquecento produsse magnifiche maioliche.

(1) Monte Sansovino d'Arezzo. Oggi questa bellissima terracotta è conservata nella chiesa di S. Chiara. Essa è purtroppo poco conosciuta, mentre è di grandissima importanza per la storia della ceramica invetriata.

(2) *Vite*, op. cit., vol. IV, p. 510.

(3) Cfr. a questo proposito Del Vita, op. cit., *Del color rosso*. In « Faenza », II, 1915.

(4) Cfr. Del Vita, *Le maioliche faentine del Museo d'Arezzo*. In « Faenza », fasc. II, anno 1915.

(5) Nelle officine celebri e numerose di Urbino, Castel Durante, Deruta, questo colore non si poneva in opera.

Uno dei più insigni studiosi di ceramiche, che ebbe campo di osservare gran numero di prodotti di quella fabbrica, così riassume i caratteri speciali dei colori usati in questa.

« I caratteri principali delle stoviglie di Cafaggiolo sono uno smalto ricco, uniforme e puramente bianco, l'uso del cobalto azzurro molto scuro e fortemente denso ma brillante al pari dei lapislazzuli, quasi sempre adoperato a masse per fondo del soggetto, che par dato a posta con grosso pennello, le cui riprese sono molto visibili; un giallo chiaro, un colore d'arancio di qualità brillante ma opaco, un verde ramina particolarmente liquido e trasparente. Son pure caratteri di queste ceramiche un color rosso opaco indiano, il bruno e il color porpora » (1).

I caratteri di questi colori, indicati con chiarezza ed esattezza dal Fortnum, si riscontrano con evidenza nelle vernici della bella ceramica aretina che, per il genere della sua maiolicatura, ci sembra dunque sia da assegnarsi alla fornace di Cafaggiolo.

Portando a conoscenza degli studiosi questa ceramica, molto interessante e rara nel suo genere, non abbiamo voluto dunque solamente rendere nota un'opera minore, ma di grande valore artistico di Andrea Sansovino, ma abbiamo voluto farne risaltare l'importanza nei riguardi di un problema fin qui poco studiato: quello della collaborazione molto frequente, se non molto comune, fra scultori e ceramisti del cinquecento: collaborazione che ha dato opere magnifiche e degne di studio, che vanno invece comunemente attribuite, plastica e invetriatura, ai Della Robbia: i quali, se eseguirono anche magnifici lavori in plastica, smaltarono anche numerosissimi lavori forniti alle loro officine da molti e varî artisti.

E come le officine dei Della Robbia anche altre minori, note più che altro per i vasi o piatti da pompa o d'uso comune da esse prodotti, smaltarono plastiche in ceramica, che purtroppo sono in gran parte sconosciute e inapprezzate o confuse con i prodotti robbiani.

Anche questa parte della storia della maiolica è a parer nostro ancora da studiarsi; e crediamo perciò sia necessario che i critici d'arte indichino e illustrino quelle opere che possano fornire importante materia di studio, ed elementi che permettano di avere un'idea abbastanza chiara nella questione, tuttora insoluta, riguardante i collaboratori plastici dei Della Robbia e delle altre officine di maioliche.

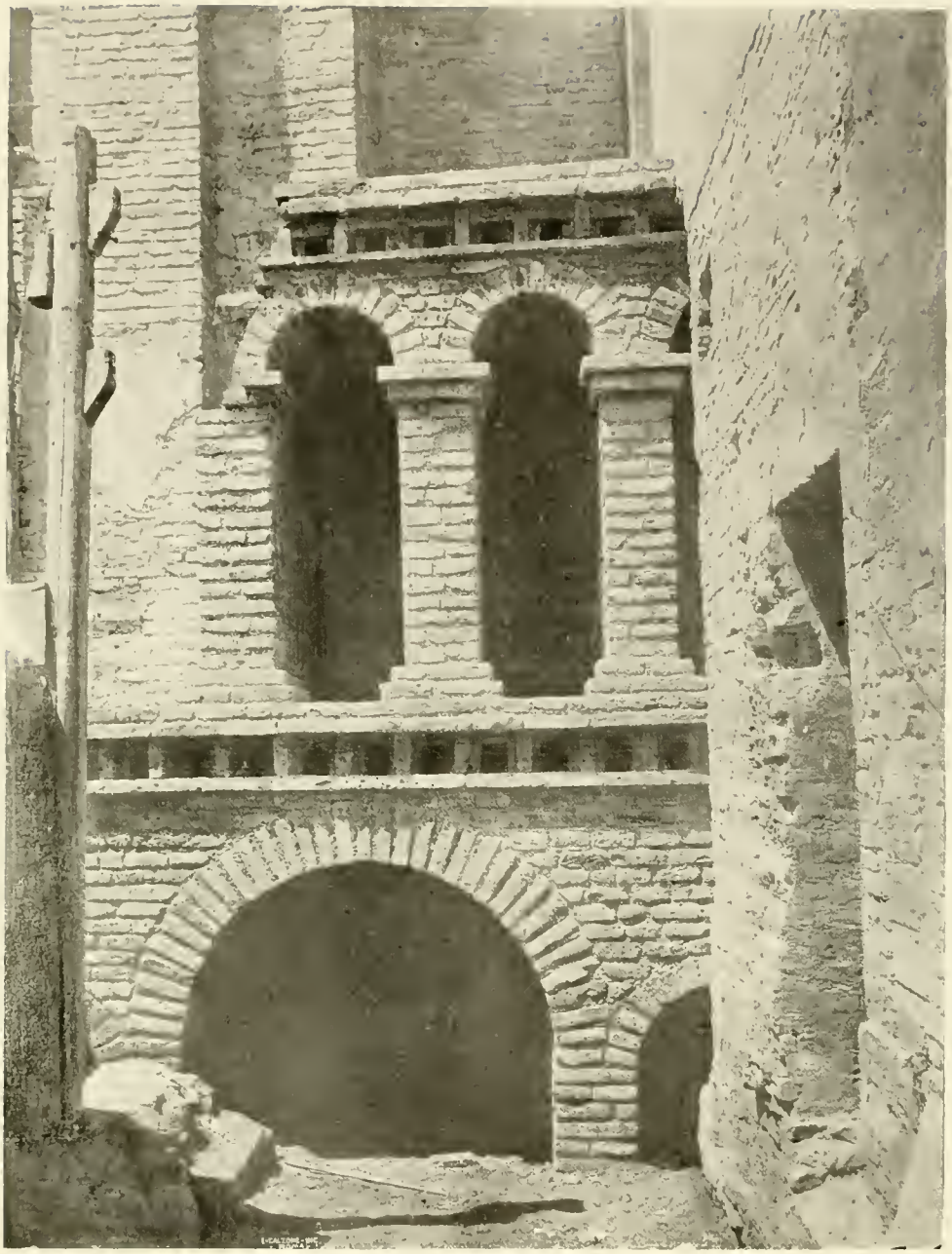
Dal canto nostro abbiamo cominciato l'opera pubblicando la bella ceramica del Museo aretino, che, a parte il suo pregio artistico, è di somma importanza per la storia, tuttora incerta, della ceramica maiolicata.

Alessandro Del Vita.

(1) Cfr. C. Drury Fortnum, *Maiolica*, p. 127-29.

Abbiamo riportato il parere di questo illustre studioso perchè ci sembra il più esatto ed anche riassuntivo di quelli emessi da altri scrittori, fra i quali importante è quello del Jacquemart, (*Les merveilles de la céramique*, v. II, p. 122.

Per i prodotti di Cafaggiolo conferisci anche: Guasti e Milanesi, *Di Cafaggiolo*. Firenze, 1902.



Ravenna — Vivaio dell'Arcivescovado.

IL VIVAIO DELL'ARCIVESCOVADO DI RAVENNA.

ELL'APRILE scorso ebbi a esaminare in Ravenna un singolare edificio scoperto poco prima, durante i lavori di restauro dell'Arcivescovado condotti sotto la vigile, intelligente e fervida direzione di Giuseppe Gerola.

Il tipo, senza esempio, di tale edificio aveva già destata la curiosità degli studiosi ravennati; ma non si era, con le discussioni, raggiunta ancora una spiegazione soddisfacente, quando a me l'esame diretto del monumento parve dimostrare che si trattava di un *Vivaio*, e con questa precisa parola, prima d'aver fatto qualsiasi ricerca storica, mi piacque definirlo. Questo, io dico, non per vanto alcuno d'intuizione, ma per istabilire il fatto ch'io non definii il monumento sulla scorta di un documento scritto, ma quello mi « parlò » prima di questo, il che non è senza importanza.

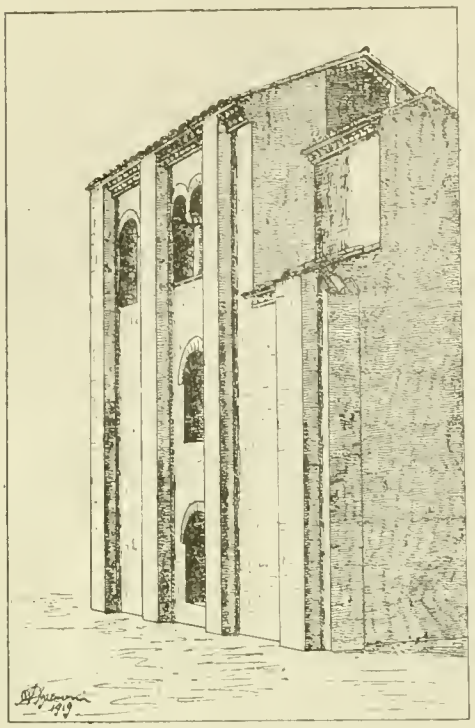
L'edificio, costrutto in laterizio, mostra in basso una serie di nicchioni, nei pilastri e nelle curve dei quali si hanno piccole nicchie per vasi o per statue.

È da pensare che quei nicchioni fossero un giorno rivestiti, come molte fontane e ninfei antichi, di musaico a frammenti marmorei e di conchiglie, e a specchio di una vasca o piscina. Sopra quei nicchioni corre, a guisa di cornice, una serie di fori formati da mattoni orizzontali e da mattoni verticali, non rientranti per tutta la profondità, ma in modo da lasciare nel fondo un cunicolo libero per tutta la lunghezza dell'edificio. Al disopra di tale « cornice », s'apre una nuova serie di nicchie con fronte ad arco e pianta rettangolare. Il suo aspetto è quello di un loggiato arieggiante ai loggiati romanici. Le nicchie, però, non sono fra di loro in comunicazione, ma ognuna sta a sè a guisa d'una cassa centinata aperta dal lato anteriore. In alto è, infine, una cornice con una nuova fila di piccoli fori.

Riguardando dunque cosifatto edificio, a me parve che nei nicchioni inferiori, fatti sul tipo di quelli de' ninfei, potessero essersi trovate fontanelle e vasche per pesci e tartarughe; od anche steccati per conigli, lepri ecc.; nelle due alte serie di fori, nidi d'uccelli liberi come colombi, passeri, rondini ecc., e nella fila delle nicchie superiori tutta una collezione di volatili rari, protetti da rete. E fu per questo ch'io dissi trattarsi certo d'un antico *Vivaio* corrispondente sui giardini del grande, famoso e decoratissimo palazzo degli arcivescovi ravennati.

Ebbene: tornato a Roma e fatta qualche ricerca in proposito, lessi nel *Libro Pontificale* di Andrea Agnello tale testimonianza da derimere (mi sembra) ogni dubbio intorno alla mia congettura.

L'edificio ora scoperto guarda con la facciata a sud-est, sul giardino del palazzo. Dietro e contiguo ad esso si trova l'Oratorio di S. Andrea, già detto Cappella di S. Pier Crisologo, nonchè la Sala Lapidaria, a tergo della quale sorge l'abside o tribuna della Cattedrale. La Sala Lapidaria è dunque tra quell'edificio e la tribuna del Duomo, ossia nel preciso posto dove anticamente trovavasi la sala, di cui parla l'Agnello nella vita di Giovanni VIII. Ora lo storico, fiorito nella prima metà del sec. IX, narra che Giovanni udì lamenti mentre sedeva a mensa nella sala dietro la tribuna della chiesa, proprio sopra il vivaio. *Dum sederet ad mensam post tribunal ecclesiae super vivarium* (1). Alla netta e precisa indicazione dell'Agnello corrispondono in modo perfetto così l'abside della chiesa, come la sala e il Vivaio (2).



Esterno dell'Oratorio di S. Andrea (sec. VI) prima dell'addossamento del Vivaio.

***

Non è il caso di far qui della facile erudizione sull'uso dei vivai presso gli antichi. Edouard Cuq ne ha parlato a lungo e ne ha ricordati parecchi esistiti specialmente in Roma e nelle vicinanze (3). Alle sue notizie è da aggiungere, comunque, che a Pompei nella « casa del loggiato » in via dell'Abbondanza, si è avvertito che uno dei balconi dovette essere una uccelliera essendosi rinvenuto in esso un grande numero di piccoli beveratoi da uccelli, e che nella proprietà Ruspoli, in località Casa Micocci a sei chilometri da Vignanello, si è scoperto un corridore con nicchie a due piani, rivestite di mezzi vasi di terracotta, e con una vaschetta per beveratoio, forse anch'esso parte di un vivaio. È poi da notare una moneta neroniana che rappresenta un'uccelliera della *Domus aurea*, del tipo certo dell'uccelliera che Varrone descrive nel dialogo *Rerum rusticarum*, fiancheggiata da due portici, a doppio loggiato chiuso da reti, dinanzi ai quali stavano larghe piscine (4).

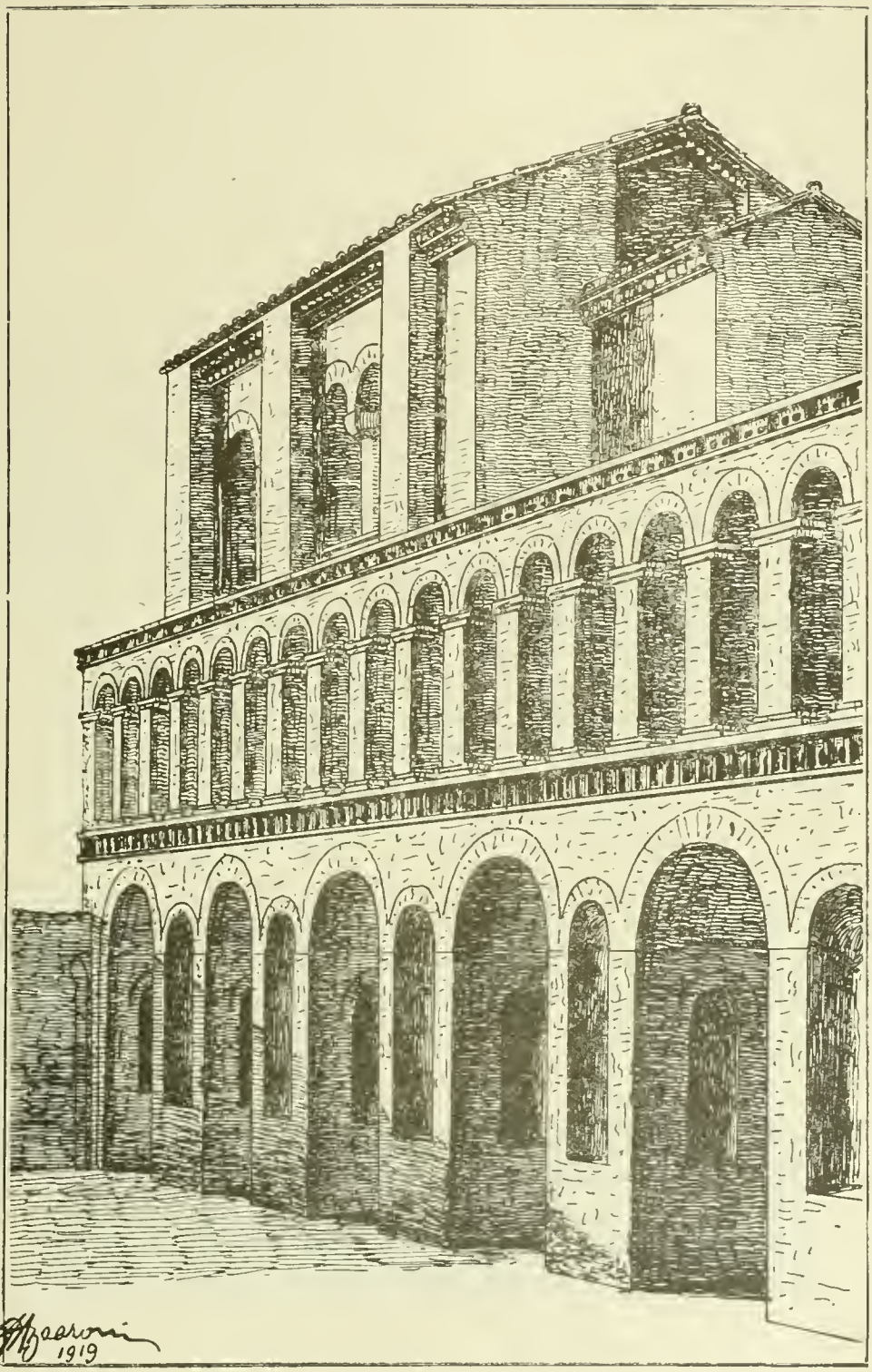
L'Oriente fu anche più caldo ammiratore di tal genere di lusso, e i giardini sul Bosforo, videro durante l'impero greco-bizantino lieti vivai, come anche i giardini d'Aleppo e di Damasco Non dimentichiamo ciò che racconta il Boccaccio di messer Torello messo dal Saladino, in San Giovanni d'Acri, a custodire e a imbalsamare uccelli maravigliosi e rari.

(1) *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* (Hannover, 1878), pag. 383.

(2) Nell'opuscolo *Sull'antico Duomo di Ravenna e it Battistero e l'Episcopo e il Tricolo* (Ravenna, 1880, pag. 63-70), Giuliano Berti, illustrando il passo dell'Agnello, pensò che il Vivaio ricordato non fosse che una Peschiera « alimentata dal ramo della Padenna, che girava al mezzogiorno dell'Episcopio. »

(3) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, IX (Parigi, 1916), pp. 957-963.

(4) Attilio Profumo, *Le fonti ed i tempi dell'incendio Neroniano* (Roma, 1905), pp. 673-693.



Vivaio dell'Arcivescovado di Ravenna (sec. VIII).
Ricostruzione grafica.

Poi l'uso fu ripreso in Italia, e, al primo bagliore del Rinascimento, Roma, Firenze, Perugia, Siena vollero custodire e mostrare animali rari ed esotici. Il Vaticano ebbe ne' suoi giardini vivai ricchissimi, e, più tardi ancora, bellissimi ninfei ed uccelliere si videro nella Villa d'Este a Tivoli, in quella di Giulio III fuori Porta del Popolo, in quella Doria Pamphilj al Gianicolo.

Però de' vivai antichi non si conosce l'aspetto, chè i resti dell'uccelliera pompeiana e del vivaio Ruspoli ben poco oramai più rivelano.

Ma di qual tempo può essere il *Vivarium* arcivescovile di Ravenna? Ora mi sembra che anche a questo si possa rispondere con molta probabilità.

Anzitutto è da stabilire ch'esso è posteriore all'edificio dov'è l'Oratorio di S. Andrea, al quale fu addossato. È dunque posteriore a Pietro II o III che tale edificio costrusse e che tenne la cattedra episcopale di Ravenna fra il 494 e il 519, ossia al tempo di Teodorico. È d'altra parte anteriore a Giovanni VIII, già ricordato, arcivescovo di quella città dall'anno 777 al 784.

Il lasso di tempo ora indicato, di più che due secoli e mezzo, è invero assai lungo; ma a me pare che s'abbiano elementi per ridurlo grandemente. Risulta dal medesimo Agnello, che Felice, arcivescovo di Ravenna dal 707 al 723, tornato da Costantinopoli, ampliò l'Episcopio edificando sino una casa che fu detta la Casa di Felice (1). Costruì egli il vivaio descritto? Questa domanda trova la sua ragionevolezza nel tipo stesso dell'edificio che accenna, come ho detto, al romanico, tantochè, mentre è assolutamente da escludere che possa essere stato costrutto nel sec. VI, è da riferire piuttosto al sec. VIII che non al precedente.

È insomma uno di quei monumenti ravennati, come la fronte della Reggia ad *Calchi* e alcune chiese e campanili, che, derivati dall'architettura italo-bizantina, preparano, prima forse che in qualsiasi altra città, l'architettura romanica.

Corrado Ricci.

(1) Agnello, *Liber Pontificalis*, pag. 373; G. F. Gamurrini, *Di un sepolcreto scoperto in contrada «l'antica Cesarea» e di un capitello bizantino con monogramma*, nelle *Notizie degli Scavi* (Roma, 1890), pag. 397.

LA MADRE DI PIER DELLA FRANCESCA.

Sul *Bollettino d'arte* (1918, pag. 181) è comparso un breve articolo polemico dell'illustre cav. Girolamo Mancini, a proposito di una nostra pubblicazione sulla madre e la famiglia dell'illustre pittore borghigiano (1), con l'aggiunta di una nota di redazione che approvava pienamente le conclusioni di quell'articolo.

Ma le ragioni esposte e i documenti citati dall'illustre studioso cortonese, non contrastano affatto — come egli vorrebbe far credere — con le conclusioni esposte nella nostra precedente pubblicazione in cui riportavamo alcuni documenti — tolti dai libri del Catasto del Comune di Arezzo degli anni 1425-52 (2) e 1452-90 (3) — riguardanti una « *monna Francesca figliuola di Andrea d'Agnolo de Cenci e donna già d'Andrea di Bernardo Grifoni* ».

E facevamo quindi seguire altri documenti che riguardavano un figlio, avuto da questa monna Francesca nel matrimonio precedente a quello fatto con Andrea Grifoni, il quale, nelle *Pecore* del Comune di Arezzo, veniva così segnato: « *Antonio di monna Francesca dal Borgo* » ed identificavamo questi con Antonio di Benedetto dei Franceschi dal Borgo a Sansepolcro, fratello di Piero, l'illustre pittore.

E concludevamo che questa Francesca Cenci, avanti di sposare il Grifoni, doveva essere stata moglie di Benedetto dei Franceschi e, con tutta probabilità, anche madre di Piero. E con ciò sarebbero state confermate le notizie del Vasari e spiegate le ragioni dell'appellativo *della Francesca* dato popolarmente, ed anche nei documenti, al pittore di Sansepolcro.

Tutto questo ha contrastato il Mancini con argomenti che non persuadono affatto.

Egli dunque dice che la denunzia di beni, presentata da Andrea Grifoni nel 1454, costituisce un gravissimo argomento per dubitare del supposto connubio della Cenci con Benedetto dei Franceschi.

Diciamo subito che questo documento non contrasta nulla, perchè in esso non sono nominati nè il figlio di Andrea Grifoni, Bernardo, nè monna Francesca, che in quell'epoca non era certo moglie del primo.

(1) Del Vita, *Notizie sulla famiglia e sulla madre di Pier della Francesca*, nel *Bollettino d'Arte*, anno X, n 9 e 10, Settembre-ottobre 1916.

(2) Per errore in quell'articolo questa data era stata cambiata in 1525.

(3) Anche la data di questo libro invece che 1452-90 nel nostro articolo, era semplicemente indicata 1452 e ciò poteva dar luogo a inesatte interpretazioni.

In questa denunzia il Grifoni dà solo la nota distinta di tutte le sue terre.

Solo l'*11 gennaio 1474*, dopo la sua morte, si levano dal suo catasto quattro partite di terre, da lui denunziate, per metterle, col consentimento del figliuolo Bernardo, al catasto della sua vedova m^a^ Francesca a cui certo spettavano per suo lascito.

Dunque la denunzia catastale del 1454 non costituisce nessun argomento contro il supposto matrimonio della Cenci con il Franceschi, perchè quel documento riguarda solo Andrea Grifoni, allora neanche ammogliato con monna Francesca.

Il M. però, dal consentimento dato da Bernardo Grifoni per il mutamento delle quattro partite del Catasto del suo padre defunto a quello di monna Francesca, deduce che, il giovane Bernardo doveva avere, per poter dare questo assenso, almeno 25 anni.

E questo è vero; ma non sappiamo capire che cosa si voglia concludere con questo, perchè la minore o maggiore età di Bernardo Grifoni è di nessuna importanza, chè suo padre Andrea poteva benissimo essersi sposato con la Cenci pur avendo figliuoli adulti.

Dunque fin qui gli argomenti esposti dal M. non contradicono affatto la nostra tesi.

Vediamo gli altri.

Egli dice inoltre che nel 1443 il Comune del Borgo consegnò una balestra ad Antonio di Benedetto Franceschi e che quindi questi doveva avere per lo meno diciotto anni, per essere in età da maneggiarla. Ammettendo che questo fosse figlio della Cenci, seguita il M., costei rimasta vedova di Benedetto, morto nel 1464, si sarebbe rimaritata cinquantenne ad Andrea Grifoni, trascorso il tempo di procreare figli.

Anche se il calcolo dell'età di monna Francesca fatto dal M. fosse esatto, non vediamo l'impossibilità di questo matrimonio, perchè tanto Andrea Grifoni che monna Francesca, fosse essa stata o no moglie di Benedetto Franceschi, erano vedovi ed avevano figliuoli già grandi quando si sposarono; perciò nulla di strano che fossero anche due molto anziani.

Il M. aggiunge che Antonio di Benedetto Franceschi morì nel 1502, data che abbiamo ammessa anche noi, e che quindi questa data è inconciliabile coll'impostazione del defunto nelle Pecore aretine continuata per 42 anni dopo la sua morte.

E questa davvero sarebbe un'osservazione decisiva — che forse ha tratto in errore anche la redazione del *Bollettino* — se giusta; ma la data della morte di Antonio non è inconciliabile con l'iscrizione del nome di questi nelle Pecore aretine posteriori al 1502, perchè in queste si usava generalmente mantenere i nomi dei cittadini anche dopo la loro morte, quando gli eredi erano subentrati nel possesso dei beni e nel pagamento delle tasse comunali (1).

Ed è molto strano che sia sfuggito al M. l'avvertimento che davamo di questo fatto (2).

(1) Questo è stato fatto più volte rimarcare nelle pubblicazioni dei documenti tratti dalle *Pecore* del Comune di Arezzo. Vedi p. e. Pasqui, *La famiglia dei Vasari*, Arezzo 1911, p. 22. Del-Vita, *Documenti su pittori aretini del secolo XIV-XVI*, in « Rivista d'Arte », anno IX, n. 2, aprile-giugno 1916, p. 16.

(2) Cfr. Del Vita, *Notizie sulla famiglia*, ecc., *op. cit.*, p. 2, n. 1.

Il M. pubblica quindi alcune notizie racimolate nei rogiti dei notai Borghigiani, dicendo che esse dimostrano che le nostra congettura deriva da scambio di persona.

Ma non comprendiamo, come provino questo, e cosa abbiano a che fare con i documenti pubblicati da noi, le notizie sul nonno di Pier della Francesca, sui suoi tre figli Benedetto, Simone e Ser Antonio, sulla lite avvenuta nel 1413 fra i due maschi, su quella pel commercio di cuoiami fatta da Benedetto, e, sull'eredità avuta da questi e dal fratello nel 1411.

Questi infatti sono documenti rimontanti ad un'epoca ben diversa da quella a cui risalgono le notizie date da noi.

È assai importante invece il rintracciamento fatto dal M. del rogito del 1416 in cui compare il nome di Romana di Perino di Carlo da Monterchi, moglie di Benedetto del Franceschi, rogito che era citato, ma non indicato dal Milanesi.

Ma però dopo l'anno 1416 non si trova più alcuna notizia su questa Romana e perciò può esser benissimo che, morta essa poco dopo questa data, Benedetto de' Franceschi abbia sposata monna Francesca di Andrea de' Cenci d'Arezzo.

Ma il M. dice che questa, moglie in prime nozze di Andrea Grifoni, rimasta vedova, si sarà rimaritata ad un Franceschi del Borgo S. Sepolcro procreando un figlio appellato Antonio.

Ciò è semplicemente assurdo, perchè come poteva questa monna Francesca avere un figlio Antonio, maggiorenne, che nel 1490 era già subentrato ad essa, certo già morta, nei pagamenti di cui è nota nelle Pecore del Comune di Arezzo, quando Andrea Grifoni era morto circa il 1474? (1). È invece perfettamente l'inverso.

Monna Francesca d'Andrea d'Agnolo de' Cenci, vedova di un borghigiano padre di Antonio — con tutta probabilità, Benedetto dei Franceschi — sposò in seconde nozze Andrea Grifoni d'Arezzo.

Così è una semplice asserzione senza alcuna base seria, quella del M. il quale dice che l'Antonio delle Pecore aretine non fu figlio, ma bisnipote di Benedetto, perchè non v'è alcun documento che stia a provarlo.

La redazione del *Bollettino d'Arte* fa seguire all'articolo del M. una nota in cui si dà pienamente ragione a questo, e nella quale è detto che, quanto alle congetture del M. su Monna Francesca *dal Borgo donna fu di Bernardo Grifoni* — che noi abbiamo supposto esser stata la seconda moglie di Benedetto di Piero dal Borgo — non sembra necessario dedurre dal nome suo una parentela con la famiglia Borghigiana comunemente designata nel quattrocento col soprannome *della Francesca* e che l'aggiunta *dal Borgo* può indicare che essa abbia avuto un primo marito cittadino di San Sepolcro, ma non già appartenente alla famiglia resa illustre dal grande artista e scienziato. Ma questa nota scritta forse senza aver prima sufficientemente vagliate le notizie del M. ci sembra assai affrettata.

Infatti in essa al nome di monna Francesca è aggiunta la qualifica *dal Borgo* e quella è detta moglie di Bernardo Grifoni, mentre dai documenti da noi pubblicati apparisce che la qualifica *dal borgo* si riferisce non a monna Fran-

(1) Questa morte è provata dal fatto che suo figlio Bernardo il 3 gennaio 1474 subentra al padre sull'iscrizione nelle Pecore e consente al passaggio di alcune partite dal catasto del defunto padre a quello di monna Francesca.

cesca, ma a suo figlio Antonio e che mai al solo nome di essa è l'aggiunta *dal borgo:* e poi questa gentildonna aretina non fu moglie di Bernardo Grifoni, come è qualificata in quella nota, ma del padre di questi Andrea.

Riepilogando, mettiamo ora in ordine cronologico i documenti citati e pubblicati da noi e dal M. e vedremo che invece di fornire notizie contrastanti fra loro, concordano e si completano.

Innanzi al 1371 nacque, dice il M., il genitore di m° Piero, talchè nel 1391 questi era già fra i cittadini imborsati per risiedere nel consiglio del popolo in Sansepolcro.

Nel 1411 Benedetto e Ser Antonio dei Franceschi ebbero un'eredità e nel 1416 vendettero un appezzamento di terreno, ipotecato per garantire la dote della moglie di Benedetto, Romana di Pierino da Monterchi, che intervenne al contratto.

Nel 1453 viene consegnata ad Antonio della Francesca, dal Comune di Sansepolcro, una balestra.

Nel 1464 muore Benedetto dei Franceschi; e nel 1474 nelle Pecore del Comune d'Arezzo vengono poste a carico di monna Francesca Cenci — madre di un Antonio qualificato con il nome della mamma, con l'aggiunta *dal Borgo* — quattro partite con il consentimento del figliastro Bernardo Grifoni.

Il 6 febbraio 1487 compaiono in un atto notarile i *fratres carnales,* m° Piero, Marco e Antonio figli di Benedetto dei Franceschi.

Nella Pecora del Comune di Arezzo del 1490 subentra alla madre *Antonio della Francesca dal Borgo* e il nome di questi, secondo l'uso, vi rimane iscritto, nonostante che dopo la sua morte le tasse venissero pagate dal figlio Ludovico, di cui un documento prova la permanenza in Arezzo il 28 luglio 1502 (1).

Nel 1502 muore Antonio della Francesca.

Come si vede, questi documenti si susseguono e si completano, fornendo notizie su questi varî personaggi, senza che vi sia alcun contrasto fra loro come vorrebbe il M. Per questi documenti dunque, tenendo calcolo dei più importanti, possiamo stabilire che nel 1391 Benedetto dei Franceschi era per lo meno ventenne e che nel 1416 egli aveva per moglie Romana di Perino di Carlo da Monterchi di cui, dopo questa data, *non si hanno più notizie.*

Nulla di strano che Francesca Cenci di Arezzo — maritata poi in seconde nozze ad Andrea Grifoni d'Arezzo, dopo avere avuto dal primo matrimonio dei figli, uno dei quali è qualificato nei documenti come Antonio di monna Francesca dal Borgo — abbia sposato in prime nozze il vedovo Benedetto dei Franceschi, avendone i tre figli Marco, Piero e Antonio che vediamo qualificati come *fratelli carnali* nel rogito del 1487.

Nel 1464 muore Benedetto dei Franceschi, e nel 1474 compaiono notizie della Francesca Cenci, che aveva sposato Andrea Grifoni in seconde nozze, come prova il fatto di avere il figlio Antonio già adulto, per poterle subentrare nel 1490 nelle Pecore del Comune di Arezzo.

Nel 1502 muore Antonio.

Come si è visto, il M. crede che noi abbiamo fatto nei riguardi di questo Antonio uno scambio di persona, ma questa è una semplice affermazione perchè i documenti di cui abbiamo trattato non provano affatto questo scambio.

(1) Grazzini G., *Diario della ribellione aretina del 1502,* nel fasc. 74: *Rerum italicarum scriptores* di L. A. Muratori, Città di Castello, Lapi, MDCCCCIX.

L'indicazione *Antonio di monna Francesca dal Borgo* (1) è così precisa che occorre avere una prova assoluta, che ancora non è venuta fuori, per poter dire che questo non è il fratello del celebre Piero. Ma vi è di più; il Milanesi (2) nell'alberetto genealogico della famiglia Franceschi ci dice che Antonio, mercante, aveva avuto per figli m° Bartolomeo dottore in legge e Lodovico. Orbene, noi vediamo che ad Arezzo il figlio dell'Antonio delle Pecore aretine è indicato in un documento (3) come *Ludovico d'Antonio della Francesca dal Borgo a Sansepolcro.*

Queste notizie e questo documento sono troppo esatti perchè possano considerarsi semplici coincidenze, e non è certo con asserzioni affrettate che se ne può demolire l'importanza.

C'è poi un altro fatto che sta a sostegno delle nostre deduzioni.

Come si spiega che mentre i membri della famiglia borghigiana cui apparteneva m° Piero — chiamati de' Franceschi — nella seconda metà del quattrocento vengono detti popolarmente, ed anche nei documenti, della Francesca?

Sarebbe curiosa la corruzione del nome de' Franceschi in della Francesca, se fosse avvenuto senza alcuna ragione.

Ma invece questa c'è, perchè, con tutta probabilità, monna Francesca di Agnolo Cenci andò sposa a Benedetto ed i figli avuti da questo matrimonio, specialmente dopo la morte di Benedetto, vennero generalmente chiamati col nome della mamma, nome che aveva anche analogia con quello antico di famiglia.

Perciò rimaniamo fermi nelle nostre conclusioni; e ci sembra aver dimostrato che, fino ad ora, non sono stati esposti argomenti che abbiano provato la loro infondatezza.

Il qualificare coincidenze le notizie da noi pubblicate è troppo semplice, e con questo metodo s'infirmerebbe l'importanza di qualunque documento. Occorrono dunque *prove* per contradire il nostro asserto, e queste, fino ad ora, non ci sono affatto e perciò il valore della nostra pubblicazione sui Franceschi non ci sembra diminuito.

Ma la polemica cortese non sarà stata certo inutile e le notizie sui Franceschi, comparse nella pubblicazione nostra e in quella dell'illustre studioso cortonese, agevoleranno altre ricerche che, speriamo, produrranno altro materiale archivistico che potrà decidere in modo assoluto l'interessante questione.

ALESSANDRO DEL VITA.

(1) Il M. ha creduto, come abbiamo già fatto notare, che il fatto di trovare il nome di Antonio della Francesca iscritto nelle Pecore aretine anche dopo il 1502, data della sua morte, fosse un argomento decisivo in favore della sua tesi, ma abbiamo dimostrato che in quei libri, frequentemente, non si mutavano i nomi dei personaggi, anche quando dopo la loro morte gli eredi erano subentrati nelle proprietà dei loro beni. PASQUI e DEL VITA, op. cit.

(2) Le *Vite*, ed. Sansoni, vol. II, pag. 503.

(3) V. GRAZZINI, op. cit.

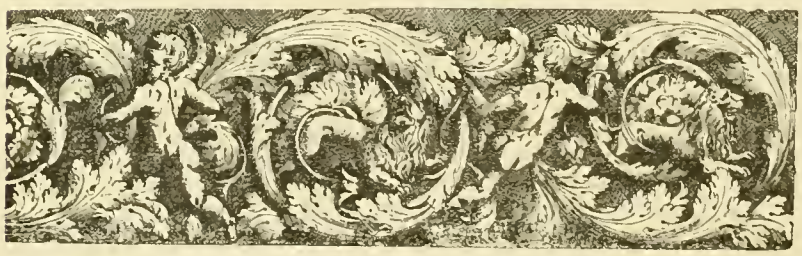
NOTA DELLA REDAZIONE. — Nella replica a Girolamo Mancini, il ch. dott. Alessandro Del Vita si duole che la Redazione abbia dato ragione a quest'ultimo con una *nota*, che gli sembra « assai affrettata ». Infatti — soggiunge egli — in essa si trova aggiunta al nome di

Monna Francesca Cenci la qualifica *dal Borgo*, mentre nei documenti aretini, che concernono la gentildonna, la qualifica si riferisce, non a M. Francesca, ma a suo figlio Antonio. Come va, allora, che nel suo precedente articolo si legge (a pag. 274) il titolo seguente di una portata al Catasto del Comune di Arezzo: *Catasto di Antonio di Monna Francesca dal borgo donna fo di Andrea di Bernardo Grifoni?*

L'altra sua osservazione, che M. Francesca è chiamata nella *nota* erroneamente moglie di Bernardo, anzichè di Andrea, è giustissima. Soltanto, qui si tratta di errore del tipografo, che omise le parole *di Andrea* (nel ms. era scritto *donna fu di Andrea di Bernardo Grifoni*), e di disattenzione del correttore delle bozze, il quale non si accorse della omissione.

Ma tutto ciò non ha niente a che fare con la questione, se si possa accettare la opinione del dott. Del Vita, che la vedova di Andrea Grifoni sia la madre di Piero della Francesca: questione, che sola può interessare la storia dell'arte e il *Bollettino*. Ora, ammettendo che la gentildonna aretina sia stata madre di Piero, ne conseguirebbe ch'essa deve essere nata non più tardi dell'anno 1400, e probabilmente qualche anno prima, poichè l'artista (la cui nascita fu posta fra il 1405 e il 1420) dev'essere venuto al mondo, secondo la concorde opinione della critica più recente, verso il 1415, o poco dopo. Quindi, la Francesca dei documenti aretini sarebbe passata a seconde nozze (*dopo* il 1464) quando toccava o aveva varcato la *settantina!* Se poi, come il D. V. suppone, Monna Francesca nel 1464 (alla morte del primo marito Benedetto dal Borgo) non aveva più di cinquant'anni, essendo Benedetto nato (come anch'egli ammette) *prima* del 1371, si arriverebbe a quest'altra stranezza, che la Francesca aretina avrebbe sposato un uomo che contava per lo meno *quaranta* primavere più di lei.

La Francesca aretina sarebbe stata, in ambedue i casi, una donna davvero eccezionale; nel secondo caso, poi, bisogna rinunciare a ravvisare in lei la madre di Piero della Francesca. Non ci sembra, inoltre, che i documenti pubblicati dal dott. Del Vita valgano ad accreditare l'asserzione del Vasari circa l'origine del soprannome di Piero. Anche se fosse vero che la Francesca Cenci fu madre del pittore borghigiano, siccome tanto questi quanto i suoi fratelli Antonio e Marco vengono chiamati *della Francesca*, non può esser vera la spiegazione offerta dal biografo aretino.



LA GALLERIA RUFFO [1]

(APPENDICE).

ELLO stabilire l'elenco dei primi 166 quadri, che entrarono nella galleria Ruffo, io riportai il notamento fatto da don Antonio Ruffo, come si trova trascritto in un suo libro di conti dall'anno 1644 all'anno 1655 a foglio 130 e 131 (2). Ma osservando di poi i singoli conti che il Ruffo teneva con parecchie persone per la sua vasta rete di affari e di commercio, io ho trovato, inaspettatamente, diverse notizie riguardanti alcuni quadri della galleria.

Trascriverò i documenti foglio a foglio, facendo seguire ciascuno di essi da poche parole di commento per illustrare ed integrare sempre più la famosa galleria messinese del secolo XVII.

Foglio 79 — P^ne Placido di Savoca

Havere

1647 a 7 di Settembre D.^i 180 per Compra di 4 quadri cioè una Venere di Monsù Pusino di P.^mi 3 per D.^i 135 — Due Teste di Lanfranchi per D.^i 30 — et uno quadretto di Gioanne Olandese D.^i 15 — In tutto D.^i 180.—

» 22 Novembre D.^i ottanta per prezzo di due quadri ha dato su detto P.^ne Placido Savoca cioè una Madalena mezza figura di Guido Bolognese con sua Cornice dorata per D.^i 65 — et una Venere con scherzo di Puttini e. . . . di P.^mi 3 fatto d'uno allevo di Pietro da Cortona D.^i 15 — In tutto D.^i 80.—

1648 a 2 Aprile D.^i 200 per prezzo d'uno quadro di P.^mi 8 e 11 con l'Istoria di Noè per mano d'Andrea Sacchi venuto su le Galere di Malta D.^i 200.—

Et D.^i 18 per prezzo d'un quadro di Prospettiva del Cavaliere Salvucci D.^i 18.—

Et D.^i centotrenta per un quadro di P.^mi 11 e 14 di Andrea Camassei D.^i 130.—

1649 a 10 di Aprile E D.^i 80 moneta remessa per uno quadro di p.^mi 4 e 6 di Battaglie fatto di mano di Michele Angelo delle Battaglie mandatomi con patrone Placido di Savoca dico D.^i 80.—

I quadri, di cui si tratta in questo foglio di conti, sono quelli che l'abate D. Flavio Ruffo, fratello di D. Antonio, acquistava per incarico di lui in Roma

(1) VINCENZO RUFFO, *La Galleria Ruffo in Messina nel secolo XVII* (con molti documenti inediti), Roma, E. Calzone, Editore, 1917 (Estratto dal *Bollettino d'Arte* del Ministero della P. I., anno X, n. 1-12, gennaio-dicembre 1916).

(2) *Op. cit.*, III *Stato della Galleria fino al 1649*, pp. 13-16.

e che venivano consegnati a Placido Savoca, capitano di una delle barche di carico del Ruffo, per curarne il trasporto in Messina, sia con la propria barca, sia caricandoli su le galee dell'Ordine di Malta.

Per la *Venere* di Nicola Poussin, quella a cavallo di una capra, e per le 2 teste, rappresentanti *S. Pietro e S. Paolo*, del Lanfranchi, io già dissi (1) che erano giunte insieme a Messina il 7 settembre 1647, e si sa ora che fecero il viaggio su la barca di Placido Savoca. Il loro prezzo confronta con quello segnato nel notamento dei quadri (2), con la differenza che in quello si trova anche il prezzo delle cornici, che dovettero essere fatte più tardi. Ma sappiamo ora che con quei quadri giunse anche da Roma il quadretto di Giovanni l'Olandese (Vandenvelde) comprato per 15 ducati; il quale, confrontandolo col notamento del Ruffo, risulta essere quello rappresentante *la donna che munge la vacca rossa, con altra vacca, due pecore, una capra ed il pastore seduto*, di palmi 2 × 3, ossia il migliore dei tre. Per la *Maddalena* di Guido Reni avevo già accennato (3) che era arrivata in Messina il 22 novembre 1647, ma senza pubblicarne il documento, dal quale si scorge che insieme, nella stessa barca del Savoca, giunse anche la *Venere con lo scherzo dei puttini* dell'allievo di Pietro da Cortona, che sappiamo chiamarsi Giacinto Giannini.

Per il quadro dell'*Istoria di Noè*, ossia il *Noè inebriato*, di Andrea Sacchi, bisogna notare che qui si ha la misura di palmi 8 × 11 che mancava nella nota dei quadri (4), mentre in alcuni inventari è segnato di palmi 9 × 11 ed in altri puntamenti di 8 × 10, che è quella che io stabilii come più probabile, quando non avevo ancora osservato questo foglio di conti. In ogni modo si può stabilire la misura del celebre quadro tra palmi 9 × 11 e palmi 8 × 10. Bisognerà anche correggere la data del suo arrivo, su le galee di Malta, in Messina che fu il 2 aprile 1648 e non il 12, come fu stampato (5). Io già dissi (6) che questo quadro si trova al Museo di Berlino, perchè così sta scritto in qualche opera. Però il 25 settembre 1917 io ricevevo da Catanzaro lettera del conte Ettore Capialbi, il quale mi scriveva: « Nella Vostra *Galleria* ricordate il *Noè* del Sacchi fra le opere più pregievoli della Galleria, ne date le dimensioni e dite che si trova a Berlino. È un errore che bisogna dissipare. Fortunatamente il quadro, indubbiamente del Sacchi è qui, posseduto dal senatore Chimirri che lo tiene nella sua Casina di Amato. Egli l'acquistò nella liquidazione della Galleria Sciarra, e tutti i competenti assicurano sia opera del Sacchi. Dunque non è a Berlino, e ne sono contento ».

Io per essere più sicuro che il quadro tenuto dal senatore Chimirri fosse l'originale e non la copia di quello del Sacchi, ne scrissi all'illustre Corrado Ricci direttore generale delle Belle Arti. Il quale il 4 ottobre 1917 mi rispondeva: « Per giudicare se l'*Ebbrezza di Noè* posseduto dal senatore Chimirri sia opera di Andrea Sacchi e non copia, converrebbe esaminarlo direttamente. È vero che in qualche vecchio libro si trova indicata un'*Ebbrezza di Noè* del Sacchi a Berlino, ma in nessuno dei grandi cataloghi di quella Galleria, anche i più

(1) *Op. cit.*, pag. 18.
(2) *Op. cit.*, pag. 14.
(3) *Op. cit.*, pag. 14.
(4) *Op. cit.*, pag. 00.
(5) *Op. cit.*, pag. 18.
(6) *Op. cit.*, pag. 185.

particolareggiati, se ne trova più parola. Da taluni viene registrata un'*Ebbrezza di Noè*, sempre del Sacchi, come esistente nella Galleria di Vienna. Per ora non ho trovato altro, ma non mancherò di fare ricerche ».

Il Conte Capialbi, cui avevo scritto in proposito, mi rispondeva l'11 ottobre: « Per il quadro del Sacchi le indagini affidate ad un uomo, come Corrado Ricci, porteranno un po' più di luce sulla paternità e sulla originalità del *Noè* di Sacchi. Io non sono un competente per pronunziare un giudizio. A priori ritengo però che il quadro posseduto dal senatore Chimirri deve essere assolutamente un originale, ed escludo la possibilità che possa essere una copia, per la provenienza di esso. La Galleria Sciarra era una delle più accreditate di Roma, e certo vicino alle gemme preziose che l'adornavano non avrebbero i fondatori della Galleria fatto l'oltraggio di allogarvi delle copie. La provenienza è per me una pruova non disprezzabile della sua originalità. Del resto aspettiamo il responso autorevole del Ricci, al quale avete fatto benissimo a dirigervi ».

Altra lettera di Corrado Ricci ricevetti in data del 14 novembre 1917 sul soggetto, ove egli diceva: « Quello che sinora ho potuto verificare si è che l'*Ebbrezza di Noè*, che si trova a Vienna, non è opera originale del Sacchi, ma una copia. Per tale è data anche in *Die Gemäldegalerie alte Meister* (Vienna 1907, p. 106, n. 558). — Il Siret indica l'originale come esistente a Berlino (*Dictionnaire des peintres*, p. 239), ma è opera vecchia di quasi mezzo secolo. Comunque posso ripeterle che tutti gli ultimi cataloghi delle Gallerie di Berlino non ricordano affatto quel quadro. Nelle condizioni attuali di guerra non si possono fare altre ricerche ».

Perciò si può stabilire che l'originale dell'*Ebbrezza di Noè*, il quale dal 1648 stette per lo meno fino al 1750 nella Galleria Ruffo secondo i documenti, e fino al 1818 in base al vincolo del fidecommesso, non è a Berlino nè a Vienna, ove si trova soltanto una copia: ma non si può stabilire che sia quello posseduto in Amato dal compianto (1) senatore Bruno Chimirri, se prima, dopo un minuto esame, non si riconosca per il vero originale del Sacchi, anzichè un'altra copia come quella della Galleria di Vienna. Ma bisogna aspettare che cessino le preoccupazioni del conflitto mondiale.

Alla stessa epoca o in seguito, sempre però nell'anno 1648, giunsero in Messina il quadro di *Prospettiva* del cav. Salvucci e quello del Camassei, *Il tempo che sta per volare*, ecc. È da notarsi che il quadro del Camassei è qui segnato di palmi 11 e 14, mentre nel notamento dei quadri (2) la misura è di palmi 9 × 11, come si trova anche negli inventari; e per ciò è da ritenersi, come già io ritenni (3), essere quest'ultima più esatta.

Il quadro di *Battaglia* di Michelangelo dalle Battaglie, che corrisponde nel prezzo e nella misura a quello riportato nella nota citata (4), arrivò dunque in Messina il 10 aprile 1649 con la solita barca del Savoca.

(1) Bruno Chimirri è morto nella sua villa d'Amato sul cadere dell'ottobre del 1917, poco dopo che il suo amico intimo Conte Capialbi mi scriveva del quadro del Sacchi. La sua morte è stato un lutto per tutta la Calabria e specialmente a Catanzaro, ove fu commemorato al Circolo di Coltura il 25 febbraio dallo stesso Conte Ettore Capialbi con affetto di fratello.

(2) *Op. cit.*, pag. 18.

(3) *Op. cit.*, pag. 24 e pag. 161.

(4) *Op. cit.*, pag. 16.

Foglio 122 Antonio Santi in Palermo.

Havere

A 1648 al 9 d'Aprile onze 66.15 sono per Prezzo di n.° 4 quadri mandatimi di Mano del Monrealese comprati per mano di don Antonino Prussimi cioè n.° 3 di mezze figure a onze 12 — l'uno, e uno con una Madonna e figlioletto con San Bernardo per onze 30 — E tt. 15 per prezzo di una Cassa come per sua lettera delli 24 passato ap.re Onze 66:15

A 25 detto E onze 26 — sono per Prezzo d'un quadro mandatomi di Mano del Vandich fiamingo comprato per mano del predetto Prussimi con una Santa Rosolia e dodeci Puttini come con sua lettera delli 10 dell'Istante ap.re dico Onze 26:—

A 3 di Giugno onze 21 disse pagate a Don Antonino Prussimi in una Partita per mio ordine sono per prezzo di un quadro mandatomi per detto Prussimi di Catone et altri personaggi, dico Onze 21:— Per onze 3.12 — Altre pagate a sudetto Prussimi come per sua lettera delli 29 del passato dico Onze 3:12

A dì Agosto onze doi pagate a detto Prussimi per spese di una Cassa per quadri et altro e spedizione di una lettera della Gran Corte per il Giardino delle Cammare Onze 2:—

A dì Settembre onze 15 pagate al predetto Prussimi per Prezzo d'un quadro con 3 Mezze figure cioè S. Pietro l'Ancilla et il soldato dico Onze 15:—

A dì Ottobre E onze dieci Pagate al sudetto Prussimi per Prezzo cioè d'un quadro con una testa di S. Pietro onze 5 — E onze 2.12 per due quadretti con due teste di Matteo Stom E onze 2.18 per Prussimi spese in spese giudiziarie dico Onze 10:—

Antonio e Giovan Battista Santi di Messina erano nipoti di Giacomo di Battista (1) commerciante messinese e commissionario del Ruffo, cui successero nel 1660 (2). Ma la ditta commerciale dei fratelli Santi era stata fondata molto prima: anzi nell'anno 1648 essi conteggiarono, per incarico del Ruffo, con l'agente di Bologna, Pietro Antonio Davia, il quadro *Erminia ed il pastore* del Guercino (3). Antonio Santi era in quel tempo in Palermo a rappresentare la ditta, e vi si trovava ancora nel 1651. Don Antonio Ruffo si serviva di lui per le sue pendenze commerciali, mentre per quelle giudiziarie si teneva per procuratore D. Antonino Prossimi pure di Messina, ove i suoi fratelli, tra cui Giovanni Domenico professore di materie mediche all'Università di Messina, avevano relazioni di affari con la casa Ruffo. E Don Antonino, che doveva avere qualche cognizione artistica, era incaricato di fare acquisto di quadri di autori in Palermo, ove da poco tempo era morto il Monrealese, ove aveva soggiornato il Van Dyck ed ove Matteo Stomer aveva lasciato qualche dipinto. Però le lettere di Antonio Santi, citate nei conti, e quelle che certamente doveva aver scritto il Prossimi non si sono potute trovare. Dovettero andare perdute come molte altre che avrebbero potuto servire ad accrescere la mole dei documenti pubblicati ad illustrare i quadri della galleria Ruffo.

I quattro quadri del Monrealese corrispondono a quelli del solito notamento (4), ove però sono segnate anche le cornici dorate, che furono fatte

(1) *Op. cit.*, pagg. 81-82.

(2) Nei conti del Ruffo il residuale debito di Giacomo di Battista venne caricato a 8 marzo 1660 ad Antonio e Giovanni Battista Santi. Infatti Giovanni Battista Santi, come si vede dalla lettera del De Rosis del 3 aprile 1660 (*op. cit.*, p. 84), sostituiva lo zio nelle commissioni del Ruffo.

(3) *Op. cit.*, pagg. 48-49.

(4) *Op. cit.*, pag. 13.

dopo. Da quel notamento si sapeva che i quadri erano stati comprati in Palermo: ora si sa che vi furono acquistati da Antonino Prossimi e spediti da Antonio Santi a Messina, ove giunsero il 9 aprile 1648.

Per la *S. Rosolia* di Van Dyck si potrebbe ripetere quanto si è detto per le mezze figure del Novelli, cambiando solamente la data dell'arrivo in Messina, che fu il 25 aprile 1648. Ma sorge qui una circostanza rilevante che tocca la composizione del quadro stesso. Nel ripetuto notamento di quadri, a foglio 130(1) del libro dei conti del Ruffo, sta scritto: « *S.ta Rosolea e undeci Angioletti* »; nel conto col Santi, che è a foglio 122 dello stesso libro, si vede scritto: « *S.ta Rosolea e dodeci Puttini* ». Ambedue le partite sono vergate dalla stessa mano ed i numeri sono scritti per esteso in lettere e non in cifre, in modo da non potere equivocare. Quando il prof. Romano mi scrisse da Palermo (2), che il D.r Matranga aveva trovato nel Museo Nazionale di quella città una copia del quadro del Van Dyck rappresentante *Santa Rosalia portata al cielo da 12 angeli*, io ebbi qualche sospetto che si trattasse di un equivoco. Ma forte dell'appunto del Ruffo che gli angeli erano undici, e trattandosi che il quadro del Museo di Palermo non era originale del Van Dyck e che solamente allora si ritenne che doveva essere una copia del quadro della galleria Ruffo, mi contentai di riportare ciò che mi aveva scritto il prof. Romano senza fare commenti. Tanto più che nella galleria Ruffo si trovava un altro quadro di soggetto simile, ossia *Maddalena con 12 angeli che la portano in cielo* (3) di Francesco Van Navez volgarmente detto *Van Neve*, e non sarebbe stato impossibile confondere tra Maddalena e Rosolia. Ma oggi che io trovo due appunti di uno stesso carattere e nello stesso libro del Ruffo, uno con *undeci* e l'altro con *dodeci*, devo ritenere che la prima indicazione sia errata, e che dodici effettivamente dovevano essere gli angeli del quadro del Van Dyck, come appare nella copia del Museo di Palermo.

Dal notamento di quadri (4) noi sappiamo che il *Catone et altri personaggi*, ossia *Catone che si uccide*, giunto da Palermo in Messina il 3 giugno 1648, e quello di *S. Pietro, l'Ancella e il Soldato*, segnato nel settembre 1648, senza indicazione di nome d'autore, erano di mano di Matteo Stom. Ma nell'ottobre dello stesso anno giunsero da Palermo in Messina, insieme ad una testa di *S. Pietro*, che era dello Spagnoletto (5), anche *due quadretti con due teste* di Matteo Stom. Nel notamento (6) era scritto semplicemente *due teste*, ma vi era aggiunto *con la cornizze adorata*. Dagli inventari si sa che le due teste erano di uomo e donna. Le due teste, come si vede chiaramente ora, formavano due quadretti distinti; ma io non avendo ancora osservato questo appunto, e per il fatto che stava scritto nel notamento con *la cornice* e non con *le cornici*, e suggestionato che tutte le due teste di uomo e donna, come quelle del Dossi, formavano un unico quadro, io definii questo dipinto: « *Quadro con 2 teste di uomo e donna* ». Ora è chiaramente dimostrato che i quadri erano due, ciascuno con una testa. Perciò i quadri di Matteo Stomer comprati in Palermo nel 1648, invece di tre, furono

(1) *Ivi*.
(2) *Ivi* a pag 185.
(3) *Ivi* a pag. 111 e 166.
(4) *Op. cit.*, pp. 13, 17, 26, 165, 182, 185.
(5) *Ivi*, pp. 16, 22, 26, 165.
(6) *Ivi*, p. 16.

ordine cronologico io devo confessare una inesattezza, la quale ora appare quattro, che uniti all'altro acquistato nel 1672, di cui dissi altra volta (1) fanno montare a cinque, invece di quattro, il numero delle tele di lui ed a 365, invece di 364, quello dei quadri della galleria Ruffo.

Foglio 124 Fra Don Fabritio Ruffo Prior della Bagnara Mio Nepote

Havere

A dì 5 Agosto 1648 D.i 40 — pagati Al Cav.r Massimo Pittore per Prezzo d'un quadro della Maddalena di Mano di d.° Massimo di figura in sono per resto di D.i 90 — per il suo intiero Prezzo stante che l'altri D.i 50 ce li paghò più prima il Padre Maestro frà Tomaso Maria Ruffo in conto, quale quadro me ha mandato detto S.r Priore con la Barca di Patrone Marchiorre Savoja E D.i 1. 3. per la Cassa per detto quadro. In tutto D.i 41:3

A 12 Settembre d.° E D.i 150 per due quadri mandatimi con..... Cioè uno della Madonna per D.i 90 — E l'altro di David per D.i 60 — dico D.i 150:—

A. 1649 a 5 Gennaro E D.i 38 per la Cornizza del quadro della Maddalena D.i 38:—

E D.i 100 — Disse pagati Al Cav.r Massimo in Conto di doi quadri luno della Lucretia e l'altro del Giuditio di Paride D.i 100:—

E D.i 20 — Disse Pagati per due Cornizze di quadri, cioè luna della Lucretia del Massimo e l'altra della Madonna del Paulella D.i 20:

E D.i 3 . 1 . 10 per le due Casse per detti due quadri D.i 3:1:10

E D.i 160 — Disse Pagati Ad Artemisia Gentilesca per il quadro della Galatea D.i 160:—

E D.i 15 per uno quadro di Anello Falcone e D.i 1 1/2 per farlo mettere sopra tavola et accomodarlo con la cassa. In tutto D.i 16 1/2 D.i 16:4:10

Dei cinque quadri del cav. Massimo Stanzione, nominati in questa partita di conti, tre si trovano nel notamento di quadri della galleria fino al 1649, ossia la *Maddalena* (2), la *Madonna* (3) e *David* (4); degli altri due, cioè *Lucrezia* ed il *Giudizio di Paride*, si parla in altro capitolo (5). Questo conto con D. Fabrizio Ruffo, essendo stato da me osservato prima di pubblicare la *Galleria Ruffo*, non modifica, salvo qualche errore di stampa (6), quello che io dissi già pei quadri del cav. Massimo e per quello del Paulella (7). Si può solamente aggiungere che i due quadri della *Madonna* e di *David* giunsero insieme a Messina il 12 settembre 1648.

Per il quadro *Galatea* di Artemisia Gentileschi si deve notare, oltre quanto già si è detto (8), che i ducati 160 (ossia onze 64 oltre la cornice segnata nel notamento (9), furono pagati dal Priore di Bagnara, come si vede dal conto, e conteggiati con lo zio D. Antonio a 5 gennaio 1649, quando fu spedito il quadro in Messina. Ma nella pubblicazione delle lettere della Gentileschi per

(1) *Ivi*, p. 155.

(2) *Op. cit.*, pp. 15, 22, 26, 165.

(3) *Ivi*, pp. 16, 23, 26, 165.

(4) *Ivi*, alle stesse pagine.

(5) *Ivi*, IV, pp. 38, 40 e nota.

(6) *Ivi*, a pag. 15 sta scritto che la *Maddalena* del cav. Massimo costò *d.ti 30* e la cornice d.ti 10, mentre doveva stamparsi *d.ti 90* e d.ti 20, per fare appunto le onze 44 del prezzo totale. A pag. 22 ove dice *Marchione Savoca* deve dire *Marchione Savoja*.

(7) *Ivi*, p. 40, nota 3.

(8) *Ivi*, pp. 16, 32 e nota, 36 nota 1, 45, 161.

(9) *Op. cit.*, p. 16.

evidente, dopo l'esame minuto delle lettere ed il confronto fattone coi conti del Ruffo. La prima lettera pubblicata (1) è quella che porta la data del *12 di giugno de 164*. Nell'originale pareva dicesse 1647, ed è perciò che si pubblicò innanzi a quella del 30 gennaro 1649, non senza qualche dubbio, tanto che invece di mettere *1647* fu stampato *164*, mostrando di non essere sicuri dell'anno. Infatti, come si vede ora chiaramente, la lettera è del 12 giugno *1649*. Essa non è la prima scritta dalla Gentileschi al Ruffo, poichè la pittrice gli dice di avere risposto nella settimana scorsa alla lettera di lui. Ed esaminando la lettera della settimana precedente, ossia quella del 5 giugno 1649 (2), si apprende che era la risposta alla lettera del Ruffo del 24 maggio. La Gentileschi con essa richiedeva un anticipo di 50 ducati, che il Ruffo, come si vedrà da altro foglio di conti, le spedisce il 22 giugno 1649 con lettera di cambio su Giovanni Battista Tasca e Andrea Maffetti di Napoli, e di cui ella accusa ricevuta nella lettera del 24 luglio (3). Il quadro, di cui si parla nella lettera del 12 giugno, non è la *Galatea*, ma il *Bagno di Diana*, ed è per questo che la Gentileschi parla di dover dipingere otto personaggi e fare varie bellezze (Diana, le Ninfe, Atteone); mentre nella *Galatea*, tolta la figura principale, si trattava di 2 *delfini* e 5 *tritoni*. Bisogna notare, come si vedrà meglio, che quello dei 50 ducati era il secondo anticipo che la Gentileschi riceveva sul quadro del *Bagno di Diana*, avendo già ricevuto con lettera di cambio del 21 febbraio 1649 altri 100 ducati, come essa dichiara nella lettera del 13 marzo (4). Per tutto ciò è chiaro che la lettera del *12 giugno de 164* deve essere collocata tra quella del 5 giugno e quella del 24 luglio dell'anno 1649.

Per il quadro di Aniello Falcone che, dal notamento (5) e dal ristretto del libro maggiore del Ruffo (6), si sa che era un quadretto di *Battaglie*, c'è da rilevare che fu messo sopra tavola e conteggiato a 5 gennaio 1649 dopo la spedizione a Messina.

Foglio 146 Abbate Don Flavio Ruffo Mio fratello

Havere

A. 1649 — A dì 24 maggio D.i 250 — per Prezzo di un quadro di palmi 7 $^1/_2$ e 9 $^1/_2$ fatto di mano di Gio: Franc.° Romanelli di Viterbo, mandatomi da Roma, con Barca di Messina, Istoria di Rachelle, come per suo Avviso contra delli D.i 250:—

Et D.i 18 prezzo di due quadri di Fiori mandatome da Michel'Angelo delli Fiori in D.i nove l'uno D.i 18:—

1650 A dì 30 Aprile E D.i 80 — Pagati ad Artemisia Gentilleschi a compimento di D.i 230 per uno quadro consignattogli, detto Il Bagno di Diana, come per la Recevuta della detta apare alla quale se ne ha dato debito a conto suo in questo e a f.° 152 D.i 80:—

A dì 30 E D.i 250 — Pagati in Roma a Pietro da Cortona Pittore per uno quadro di Abramo et altri personaggi mandatomi da Napoli dico D.i 250:— (7)

(1) *Ivi*, pp. 30 a 32.

(2) *Ivi*, p. 33.

(3) *Ivi*, pp. 33 e 34.

(4) *Ivi*, pp. 32 e 33.

(5) *Ivi*, p. 16.

(6) *Ivi*, p. 23.

(7) Questo conto seguita con altre due partite a 24 maggio e a 5 dicembre 1650, riguardanti due pagamenti di D.i 100 e di D.i 70 fatti in Napoli allo Spagnoletto: ma avendo riportate le dette partite a pag. 30 in fondo alla nota 1 de « *Le Gallerie Ruffo* », si sono qui omesse.

Per il quadro del Romanelli viene convalidato quanto si era rilevato dal solito notamento (1) per l'acquisto, consistenza e dimensioni. Parrà però dopo ciò alquanto strano che nell'elenco generale dei quadri della *Galleria* (2) le misure del quadro siano state segnate di 8 × 10. Ciò fu fatto perchè nel libro maggiore B del Ruffo, ove erano annotati, dettagliati e rettificati tutti i quadri acquistati, le misure erano state così stabilite, come si vede da una copia di alcuni fogli di quel prezioso libro così fatalmente perduto (3). Da questo conto però si rileva anche che il quadro, partito da Roma con barca messinese, giunse in Messina il 24 maggio 1649.

I 2 quadri di *fiori* di Mario delli Fiori, il quale, certamente per distrazione, viene chiamato *Michelangelo*, mentre lo stesso Ruffo nel notamento dei quadri (4) scriveva *Mario*, vennero trasportati, per quanto qui si rileva, in Messina insieme al quadro del Romanelli.

Per il quadro rappresentante il *Bagno di Diana* di Artemisia Gentileschi io dissi già abbastanza (5), rilevandolo dal foglio 152, ove si trova il conteggio per questo quadro con la Gentileschi, che io riporterò tra breve integralmente quale documento. Dalle lettere di lei (6) si vede che vi fu qualche contrasto per il prezzo, avendo ritenuto il Ruffo alquanto esagerata la richiesta della Gentileschi, intromettendosi perciò D. Carlo Ruffo duca di Bagnara ed il Priore D. Fabrizio, nipote di D. Antonio. Il conto fu poi liquidato dall'abate D. Flavio quando da Roma si recò in Napoli, ossia nell'aprile del 1650.

Anche per il quadro di Pietro da Cortona ho già detto pubblicando le lettere di lui (7). E appunto dalla lettera del 28 marzo 1650 si vede che D. Flavio pagò al Berrettini i 250 ducati in Roma. Poi, dovendosi recare in Napoli, si trasportò il quadro con la *Storia di Abramo e di Agar*; e liquidato il conto, come si è visto di sopra, con la Gentileschi, si consegnò anche il *Bagno di Diana*, che inviò insieme e quello di Pietro da Cortona a Messina, ove giunsero entrambi a 30 aprile 1650. E l'abate D. Flavio restò ancora in Napoli, ove liquidò anche il conto con lo Spagnoletto nel settembre (8), e spedì poi il quadro della *Pietà*, che giunse in Messina il 5 dicembre di quello stesso anno (9).

Foglio 149 Gio. Battista Tasca e Andrea Maffetti di Napoli.

Dare

A dì 22 Decembre 1649 E D.i 20 — per una Poliza consignattoli Il Padre Maestro Frà Tomaso Maria Ruffo Mio Nepote di Luca Forte al quale ne ha dato credito f.° 157. D.i 20 —

1649 A dì 18 Ottobre E D.i 25 — Pagati a Gioseppe Ribera per ordine del Padre Maestro Frà Tomaso Maria Ruffo còme per suo Aviso con sua delli 9 dell'istante ap.re dico 157. D.i 25 —

A dì 9 Novembre E D.i 50 — dissero Pagati in quel luocho Al Cav.ro Massimo, d'ordine del Padre Maestro Fra Tomaso Maria Ruffo Mio Nepote, a debito del predetto Massimo 157. D.i 50 —

(1) *Op. cit.*, p. 16 e p. 24.

(2) *Ivi*, p. 164.

(3) *Ivi*, p. 13. Per maggiore schiarimento si può leggere la mia comunicazione « Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina » (Estratto dall'*Arch. Storico Siciliano*, anno XXXIX, fasc. 3-4), Palermo 1915, p. 3.

(4) *Op. cit.*, p. 16.

(5) *Ivi*, p. 34, note 1 e 4.

(6) *Ivi*, pp. 34, 35, 36.

(7) *Ivi*, p. 28 e note.

(8) *Ivi*, p. 30.

(9) *Ivi*, p. 30, nota 1.

1650 A dì 26 Febraro E d.i 25 — dissero pagati alla S.a Artemisia Gentilleschi nel Mese di Ottobre Passato come per la fede del Banco ap.re dico D.i 25 —

A Napoli, prima che vi si recasse da Roma l'abate D. Flavio, era incaricato delle ordinazioni dei quadri per la Galleria Ruffo e dei relativi rapporti coi pittori il domenicano D. Tommaso Ruffo (1) suo nipote, come si vede da questo conto coi banchieri Tasca e Maffetti.

Luca Forte per il quadro di *frutti*, come si vede dalle lettere di lui (2), nel settembre 1649 aveva già ricevuto D.i 20 da D. Fabrizio Ruffo a conto, ed in quel tempo richiedeva altri 50 ducati, sommando così l'acconto a 70 ducati. E per le insistenze del Padre Maestro, che voleva sapere quanto sarebbe costato il quadro, Luca Forte dichiarava molto vagamente che il prezzo si sarebbe avvicinato ai D.i 200. Benchè non risulti il pagamento dei D.i 50, è da ritenersi che egli li abbia ricevuti tra il Settembre e l'Ottobre, mentre a 22 Decembre si vede scritturato un altro acconto di D.i 20. Il pittore, che nel Settembre chiedeva D.i 50, non avrebbe aspettato altri tre mesi per averne poi 20 invece di 50. Perciò nel 1649 egli dovè ricevere D.i 90 a conto del quadro, ma non risultando altri pagamenti posteriori, bisogna pensare che anche questa pendenza sia stata liquidata dall'abate D. Flavio Ruffo in Napoli nel 1650, quando liquidò quelle con lo Spagnoletto e con la Gentileschi.

La partita di D.i 25 pagati da Tasca e Maffetti per ordine di D. Tommaso Ruffo allo Spagnoletto, segnata a 18 ottobre 1649, è la seconda polizza di D.i 25 del Banco di S. Giacomo che i detti banchieri pagarono al Ribera per il quadro della *Pietà*, avendone pagata un'altra a 4 giugno 1649, come si vede dal conteggio intestato a D. Fabrizio Ruffo, foglio 156 (3). Questa partita non si trova nel conto intestato a Tasca e Maffetti, perchè questo comincia dall'8 giugno 1649, mentre il pagamento fu fatto il 4 di quel mese. Ma è invece conteggiato con D. Fabrizio Ruffo, che rivalse Tasca e Maffetti, insieme ad un pagamento precedente di D.i 50, per cui si dice esser stato pagato in *due volte* D.i 75 al Ribera. La lettera del Padre Maestro Ruffo del 9 ottobre 1649, con la quale dava avviso del pagamento dei D.i 25, non si trova nelle lettere pei quadri della *Galleria*. Il Ribera nella lettera del 7 dello stesso ottobre, dice che il *Padre Maestro* aveva veduto il quadro cominciato (4).

I D.i 50 pagati per ordine del Padre Maestro Ruffo da Tasca e Maffetti al Cav. Massimo Stanzione il 9 novembre 1649, furono a conto del *Giudizio di Paride*, che era stato ordinato da D. Fabrizio Ruffo per conto dello zio D. Antonio, con un anticipo di 80 ducati (5).

La partita dei 25 ducati che Tasca e Maffetti a 26 febbraio 1650 dichiarano di avere pagato in Napoli alla Gentileschi nell'ottobre 1649, non risulta nel conteggio del quadro detto il *Bagno di Diana*. Può darsi che di questo pagamento abbia tenuto conto l'abate D. Flavio Ruffo, quando nell'aprile 1650 fece il conteggio a saldo di detto quadro pagando D.i 80, sui quali avrà com-

(1) *Op. cit.*, pag. 8 e nota 4 ivi.

(2) *Ivi*, pp. 42 a 45.

(3) Le due partite di questo conteggio, riguardante il Ribera, furono già da me pubblicate nella *Galleria Ruffo*, nota 1 a pag. 8.

(4) *Op. cit.*, pag. 29.

(5) *Ivi*, pag. 38, nota 3.

pensato i D.i 25 che la Gentileschi aveva già ricevuto, oltre i D.i 150 riscossi precedentemente, essendo stato il prezzo liquidato in D.i 230 (1).

Foglio 152 A. 1649 A di 22 Giugno

Artemisia Gentilleschi di Napoli Dare Ducati Cento Contanti Rimessoli per avanti li Mesi Passati con lettera di Jacopo di Battista da Tasca E Maffetti dico D.i 100—

A dì predetto E D.i 50— Rimessoli sotto questo giorno a vista con mia di Cambio da Gio: Battista Tasca et Andrea Maffetti dico D.i 50—

A. 1650 A dì 30 Aprile E D.i 80— Paghattoli in Napoli il S.r Abbate Don Flavio Mio fratello per final pagamento del contradetto quadro, come da sua Recevuta sotto li 12 del Istante ap.re al quale Sig.r Abbate se ne ha dato credito a conto suo in questo e a fol. 146 D.i 80—

D.i 230 —

E per la detta D.i venticinque pagati da Scotti e Maffetti D.i 25—

Havere

A. 1650 A dì 30 Aprile D.i 230— per un Quadro consignato in quel locho al Sig.r Abbate Don Flavio Mio fratello di palmi 8 e 10 — nominato *Il Bagno di Diana* come per le sue Recevute delli detti pagamenti Ap.re dico D.i 230—

Questo conto viene a confermare quanto già si è detto, poichè il conteggio del dare ed avere della Gentileschi è fatto sui D.i 230, prezzo del *Bagno di Diana*. Il primo pagamento di D.i 100 era stato fatto con polizza di cambio spedita il 21 febbraio (2) e ricevuta e riscossa nel marzo 1649 (3); quello di D.i 50 il 22 giugno 1649 e quello di D.i 80 il 12 aprile 1650, come chiaramente è indicato in questo conteggio. I D.i 25 che i banchieri di Napoli, come si è visto, dissero il 26 febbraio 1650 di avere pagato nell'ottobre 1649 alla Gentileschi, qui si vedono scritti, senza data e fuori del conto dei D.i 230, prezzo del quadro suddetto, come una memoria, senza partite di riscontro nell'*Avere*. Ciò fa credere che effettivamente D. Flavio Ruffo dovette tenerne conto nel pagamento dei D.i 80, rimborsando i banchieri che li avevano anticipati.

Foglio 156 A. 1649 A dì 5 Agosto

Il S.r Frà Don Fabritio Ruffo, Prior della Bagnara, Mio Nepote, per Conto Mio, deve D.i .....

Havere

A dì contraposto D.i 2 per conto di una Cassa per il Quadro della *Galatea* D.i 2—

E D.i 50— Pagati sino a primo di Marzo passato per il Banco del Populo a Gioseppe Ribera in Conto di D.i 250— per il Prezzo del quadro della *Pietà* di palmi 9 e 11 dico 157 D.i 50—

E D.i 32 per uno quadro di Frutti di Ambrosiello di p.mi 5 e 7 dico D.i 32—

E D.i 40 per due quadretti di Battagliole di Don Giuseppe Piscopo dico D.i 40—

E D.i 45 per la Cornizza e Cassa di essa per il quadro della Galatea pagati a Sebastiano Gallone D.i 45—

E D.i 25— Pagati ad Andrea di Leone per uno quadro di Battaglie di p.mi 2 $^1/_2$ e p.mi 3 $^1/_2$ D.i 25—

E D.i 80— Pagati al Cav.re Massimo per il Banco del Salvatore e Interessi dico 157 D.i 80—

(1) *Ivi*, nota 1 a pag. 34.

(2) *Op. cit.*, pag. 32.

(3) *Ivi*, nota 3 a pag. 32.

E D.i 25— Pagato a Gioseppe Ribera per il Banco di S. Jacopo per giro di Polizza delli Tasca e Maffetti sotto li 4 di Giugno Passato dico 157 D.i 25—

E. D.i 20— di Contanti a Luca Forte in conto del quadro diede da fare di Frutti dico 157 D.i 20—

Il quadro della *Galatea* di Artemisia Gentileschi era stato conteggiato per ducati 160, pari alle onze 64 segnate come costo del quadro nel notamento dei quadri di D. Antonio Ruffo (1), da D. Fabrizio Ruffo in Napoli a 5 gennaio 1649, come a foglio 124. Il prezzo della cornice dorata con la relativa cassa, segnato in D.i 45 corrisponde alle onze 18 del detto notamento, ove mancano i D.i 2 spesi per la cassa del quadro, mentre vi si trovano altre onze 2 per il nolo.

I due pagamenti fatti al Ribera in Napoli dallo stesso Priore di Bagnara di D.i 50 e 25, erano stati da me notati nella *Galleria Ruffo* (2), ove si vede pure il prezzo liquidato per il quadro della *Pietà* in D.i 270 invece dei D.i 250 come forse dapprima fu stabilito e in questo conto notato.

Il quadro di *Frutti* di Ambrosiello Faro corrisponde nella misura al notamento dei quadri (3), ma mentre qui è segnato D.i 32, in quello si trova scritto per onze 12 ossia per D.i 30.

I quadretti di *Battaglie* del Piscopo corrispondono precisamente nel prezzo a quello del notamento (4), essendo D.i 40 pari ad onze 16. Quello invece di Andrea di Leone differisce nella misura e nel prezzo, poichè qui è scritto di p.mi 2 1/2 e 3 1/2 invece di p.mi 4 e 3, ed il prezzo di D.i 25 ossia onze 10 invece di onze 8 pari a D.i 20 del notamento (5).

I D.i 80 pagati al cav. Massimo Stanzione furono a conto del *Giudizio di Paride* (6). I D.i 20 pagati a Luca Forte sono quelli dichiarati in fondo alla lettera di lui dell'11 settembre 1649 (7), come *in conto*.

In quanto alle differenze notate, è da ritenersi che sia errato il notamento, almeno per i prezzi sborsati, e non i conti.

Foglio 157 A. 1649 A dì 5 Agosto.

Il S.re Cav.re Massimo Stantione di Napoli deve D.i 100 — Paghattici in Napoli li Mesi Passati Il S.r Prior della Bagnara Mio Nepote per mio Conto Et fu sotto li 15 Settembre Passato In Conto di n.ro 3 quadri, Cioè luno di Lucretia di Mezza figura, luno di Giud.° di Paride di p.mi 8 e 10 — E laltro di una Mad.a con Jesù In Rame di p.mi 3 e 1 1/2 dico 124 D.i 100:—

E più D.i 80 — Paghattici Il Med.mo li Mesi Passati In Conto di detti quadri dico 156 D.i 80:—

A 9 dicembre e più docati cinquanta pagatole Tasca e Maffetti d'ordine del Padre Maestro mio nepote 149 D.i 50:—

A. 1651 A dì 30 Novembre E D.i 170 — Paghattoli Il S.r Abbate Mio fratello per saldo, come per aviso del p.° S.r Abbate ap.re rimesso a credito del d.° S.r Abbate 204 D.i 170:—

D.i 400:—

(1) *Op. cit.*, pag. 16.
(2) *Op. cit.*, pag. 30, nota 1.
(3) *Op. cit.*, pag. 16.
(4) *Op. cit.*, pag. 16.
(5) *Op. cit.*, pag. 16.
(6) *Op. cit.*, pag. 38, n. 3.
(7) *Op. cit.*, pag. 42.

Giuseppe Ribera Pittore In Napoli deve D.i 75 — Paghattici In quel luocho per Mio Conto In due volte Il S.r Prior della Bagnara per Mio Conto In Contro di un quadro della Pietà di p.mi 9 e 11 — del quale ha mandato Il Dissegno, Accomodato per D.i 250 dico 156 D.i 75:—

A dì 18 Ottobre E D.i 25 pagattoli li Tasca e Maffetti di Napoli, per ordine del Padre Maestro frà Tom.° Maria Ruffo mio nepote In Conto di d.° quadro 149 D.i 25:—

1650 a dì 15 Maggio D.i cinquanta per mano del S.r Abbate mio Fratello 146 D.i 50:—

a 24 predetto E D.i 50 — Altri pagattoli Il p.° S.r Abbate mio fratello 146 D.i 50:—

a 5 Dicembre E più deve D.i 70 pagattoli Il S.r Abbate Mio fratello come per suo Aviso con due lettere da Napoli ap.re rimesso a credito del S.r Abbate per saldo di questo 146 D.i 70:—

D.i 270:—

Luca Forte Pittore In Napoli Deve D.i 20 — Paghattici In quel luocho per Mio Conto Il S.r Priore della Bagnara, In Conto di uno quadro di Frutti dico 156 D.i 20:—

Di contro nello stesso foglio 157 si legge:

Havere D.i cinquanta per prezzo di un quadro di Lucretia, consignato In Napoli Al S.r Priore della Bagnara, venuto in Messina li Mesi passati dico D.i 50:—

E D.i 50 — per uno quadretto In Rame, di p.mi 3 e 1 $^1/_2$ con la Mad.a E Jesù, venuto come sopra D.i 50:—

1651 a dì 30 Novembre E D.i 300 — per uno quadro grande di p.mi 8 e 10 — delle tre Dee con Paride e due Puttini, consignato al S.r Abbate quale si ha rimesso D.i 300:—

D.i 400:—

Havere A. 1650 A dì 5 Dicembre D.i 270 — per prezzo di uno quadro grande della Pietà e N.ro Sig.r Jesù Christo di lunghezza p.mi 10 — Consignato In Napoli Al S.r Abbate Mio fratello mandatomi con barca di p.con D.i 270:—

A dì 22 Dicembre (1649) havere D.i 20 — per una Poliza consignata al Padre Maestro frà Tomaso M.a Ruffo Mio nepote a nome di Gio. Battista Tasca e Andrea Maffetti a quali ne ho dato debito per saldo di questo 149 D.i 20:—

Il conto col cavalier Massimo riguarda le tele della *Lucrezia che si uccide* e del *Giudizio di Paride*, nonchè il quadro su rame della *Mad.a e Jesù*. Di questi quadri si è già parlato riportando le lettere di lui (1); però per errore si è detto che il quadro di palmi 3 e 1 $^1/_2$ su rame rappresentava la *Maddalena con Gesù*: poichè, trovandosi nei conti del Ruffo più volte l'indicazione abbreviata *Mad.a*, questa si deve intendere *Madonna* e non *Maddalena*, e così si deve correggere negli elenchi. I ducati 400 erano dovuti: 50 per *Lucrezia*, 50 per la *Madonna con Gesù* e 300 per il *Giudizio di Paride*, come è detto chiaramente in questo foglio 157, nella pagina *Havere*.

Il conteggio con Ribera lo Spagnoletto era stato da me già riportato pubblicando le lettere di lui (2), trattandosi del quadro della *Pietà*, concordato per 270 ducati.

(1) *Op. cit.*, pag. 38, note 2 e 3.

(2) *Id.*, pag. 30, nota 1.

La partita del pittore Luca Forte riguarda il saputo acconto sul quadro di *frutti* in 20 ducati pagati da D. Fabrizio Ruffo in Napoli, di cui il Forte accusa ricevuta nel poscritto della lettera dell'11 settembre 1649 (1). Nessun altro pagamento si trova nei conti del Ruffo per il quadro del Forte: quindi non si sa quando abbia avuto gli altri 50 ducati da lui richiesti sempre a conto del quadro, nè se il quadro fu pagato 200 ducati, come egli pretendeva nella lettera del 25 settembre (2).

Foglio 161 A. 1649 — A dì 20 agosto.

P.ne Placido Savoca.

Havere A dì 20 Agosto.

E tarì 8 per nolo di un quadro da Roma con feluca forest.ª onze 8:—

Non risulta quale quadro fosse stato trasportato a Messina da Roma con barca forestiera in quel tempo. Il quadro del Romanelli e quelli di Mario dei Fiori erano venuti in Messina con barca messinese pochi mesi prima.

Foglio 186 A. 1650 A dì 2 Maggio

Gio. Battista Tasca e Andrea Maffetti di Napoli

1657. 8 Gennaro onze 17 : 14 - fatti buono cioè in quanto ad onze 1-6 - per una guarnatione dello *quadro delli ritratti delli figlioli di p.mi 7 e 10;* onze 4-8 - per una carrozza intagliata cioè il trajno, legname, ed intagliatura del cielo, e per doi specchi e per le viti di detti specchi, onze 12 per una cornice d'*un quadro che sona li faranti*, onze 5 per una tavarca intagliata, legname, mastice, viti, spuntuni, et uncetti di essa, onze 3 per una cornice del *quadro di Alberto Magno*, e onze 3 : 18 sono per tre chianchi della contro legname dati una a Cola Francesco Maffei e doi al Cap.no della galera di Malta In tutto onze 17 : 14

Il *quadro delli ritratti delli figlioli* di p.mi 7 e 10 non figura nell'elenco dei quadri della galleria, nè se ne conosce l'autore: doveva trattarsi di un gruppo dei figli del Ruffo, il più grande dei quali aveva allora appena undici anni. I ritratti dei figli del Ruffo e di sua moglie furono fatti parecchi anni dopo dal pittore Pio Fabio Paulini di Udine, ed erano dieci quadri che non facevano parte della galleria, ma stavano in anticamera. La cornice di *un quadro che suona li faranti* non si potrebbe attribuire al quadro di Tiziano « Un giovane che tiene un flauto in mano » che fu comprato in Malta nel 1662, e perciò non gli si poteva fare la cornice nel 1657. Deve essere un altro quadro che non figura nell'elenco della galleria, a meno che non indichi il quadro di Nicola Poussin del *Dio Pane*. Il quadro di Alberto Magno, al quale fu fatta la cornice, era l'*Aristotile* del Rembrandt fatto nel 1654, che per qualche tempo fu ritenuto come il ritratto di Alberto Magno. Infatti negli appunti del Ruffo si trova: « *1654 a 1° settembre — Rembrant — Palmi 8 e 6 — Mezza figura d'un filosofo qual si fece in Amsterdam dal pittore nominato il Rembrant (pare Aristotile o Alberto Magno)* ».

(1) *Id.*, pag. 42.
(2) *Id.*, pag. 44

Foglio 204 A. 1651 a 27 di Marzo

Il Sig.re Abbate Don Flavio Ruffo mio fratello

Havere

A. 1651 A dì 30 Novembre — E D. 170 — Pag.ti Al S.r Cav.r Massimo Stantione Pittore per Resto di quadri, come per aviso con sua delli apare a debito di d.° Massimo 157 D. 170 —

Infatti a f. 157 si vede il detto pagamento fatto a saldo dei 400 ducati convenuti col Cav. Massimo pei tre quadri: *Lucrezia che si uccide*, *Madonna con Gesù* e *Giudizio di Paride*.

Foglio 240 A. 1652 A dì 28 Maggio

Placido di Savoca

E onze 3-2 spesi per me cioè tt. 11 per nolo delli Ritratti delli figlioli mandati a Napoli, ecc. On. 3-2

Da questa partita si rileva il quadro coi *Ritratti delli figlioli* fu mandato in Napoli nel 1652, mentre si è visto che la guarnizione allo stesso fu pagata nel 1657 ai banchieri Tasca e Maffetti, come da foglio 186. Non si sa poi se il quadro sia restato in Napoli o tornato in Messina. In ogni modo non risulta che facesse parte della galleria.

Null'altro si rileva dai registri di D. Antonio Ruffo di Bagnara Principe della Scaletta. Nondimeno, ciò che si pubblica in questa *Appendice alla Galleria Ruffo*, servirà sempre a documentare maggiormente diversi quadri, e anche a rettificare misure, prezzo e qualche dettaglio dissessi. Certamente si può osservare che se la documentazione dei quadri della Galleria Ruffo diventa sempre più esauriente, poco o nulla ne guadagna la conoscenza della loro sorte, sia che si trovino in Italia, all'estero o siano andati perduti. Non posso che ripetere le mie anteriori dichiarazioni. Io non ho fatto altro che far conoscere le opere d'arte che adornavano la Galleria Ruffo in Messina, coi documenti alla mano ricostruendola quale era nel secolo XVII. Se ho cercato anche di seguire qualche quadro per sapere dove si trovi adesso, io non ho voluto che animare altri di maggiore competenza a fare le ricerche. Il nostro Direttore generale delle Belle Arti, Corrado Ricci, si è già messo in opera, principiando dai quadri del Rembrandt, e le sue ricerche, coronate dal successo, sono consacrate nel prezioso lavoro: « La fama e le opere di Rembrandt in Italia ».

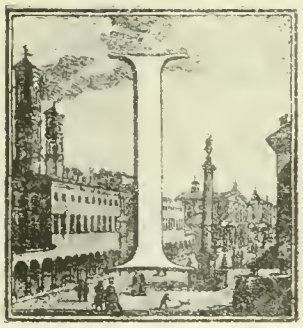
† Vincenzo Ruffo.

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1919 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.

S. Angelo al Raparo (Basilicata).

LA BADIA DI SANT'ANGELO AL RAPARO IN BASILICATA [1]



Il Raparo (dal basso latino *rapeium* luogo pieno di sterpi) è la cima più settentrionale di quell'imponente nucleo montagnoso della Basilicata occidentale, che fa da spartiacque tra l'Agri, il Sinni ed il Noce. Costituito di una poderosa impalcatura di calcari triasici sormontata da fitte stratificazioni di schisti silicei assai interessanti per il geologo, s'eleva a 1761 metri sul mare, e si presenta all'aspetto quasi nudo e privo di vegetazione. Solo qua e là le nere macchie dei folti faggeti rompono la monotonia delle rocce biancheggianti.

Sopra uno dei contrafforti, che si diramano dal monte a guisa di ventaglio, sta appollaiato verso l'oriente San Chirico, detto appunto del Raparo, uno dei più piccoli comuni della derelitta Basilicata, scarso di uomini e di risorse, dove la rudimentale vita economica è resa possibile soltanto dalle rimesse in danaro, che in tempi normali vengono fatte dai numerosi cittadini emigrati oltre l'Oceano. Il passato della piccola borgata, se pure possa avere interesse per la storia, è poco noto. L'essersi rinvenute nei campi circostanti un'iscrizione sepolcrale latina registrata dal Mommsen, qualche tomba, dei vasi e delle monete è sicuro indizio che quei luoghi furono già anticamente abitati. Ma dell'origine dell'attuale San Chirico non si sa nulla. Il Racioppi vide nel nome una forma derivata direttamente dal greco, e suppose che il paese fosse sorto intorno ad un convento di monaci basiliani, o per opera di coloni bizantini venuti nel medio evo dall'Oriente. A conferma della sua ipotesi lo storico ora ricordato addusse una carta del 1053 scritta in greco per mano di Teofilatto *protopapa civitatis Sancti Cyrici*. Altre vestigia del passato non riman-

(1) Ho consultato il Racioppi, *Storia dei popoli della Lucania e della Basilicata*, 2ª ediz. Roma, 1902, II, 91-93 e il Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*. Paris, 1904, I, 122-24. Altre osservazioni e rilievi ho potuto fare in una recente visita sul luogo.

gono, ad eccezione degli avanzi di un castello, abbattuto da parecchi terremoti, che appartenne un tempo al feudatario del luogo, il principe Pignatelli di Moliterno.

Ma a circa sei km. da San Chirico, verso le falde del Raparo, e precisamente a monte della provinciale, che unisce la valle dell'Agri con quella del Sinni, esiste uno dei bizzarri monumenti sorti nell'Italia meridionale per opera dei monaci bizantini. Il luogo a chi per avventura vi capiti si presenta come uno dei più alpestri e dei meno accessibili di quell'impervia regione. Malgrado ciò, non potrebbe essere più interessante.

Un centinaio di metri a valle della diruta badia sgorga dalle viscere di un enorme masso un'abbondante quantità d'acqua, che dà origine al torrente detto della *Trigella*. L'acqua in autunno si dissecca per non riapparire che nella primavera successiva. Il fenomeno fu noto al Pontano, che lo cantò nel poema sulle *Meteore* (vv. 1518-54), intessendovi il mito amoroso di una ninfa e di un fauno.

Più in alto, e proprio sotto la chiesa di Sant'Angelo, s'apre un grande antro naturale con diverse anfrattuosità ed insenature, nel quale si ammirano enormi stalattiti pendenti dalla volta, a cui corrispondono non meno grandi stalagmiti elevantisi dal suolo. Che la grotta servisse un tempo di dimora all'uomo preistorico è probabile, ma non vi sono elementi sicuri per affermarlo. Possiamo invece ritenere per certo che lo stesso antro fu in epoca posteriore abitazione e insieme luogo di preghiera di una colonia di monaci seguaci della regola di San Basilio. Poco dopo l'ingresso infatti si aprono, scavate nel tufo, delle celle, e su una delle pareti dell'angusto corridoio, per cui si accede nell'interno, si vede dipinto un prete in ginocchio innanzi alla figura di San Michele in abiti regali. La disposizione delle celle e il dipinto, che risale almeno all'XI secolo, ci assicurano che ci troviamo innanzi ad una delle tante *laure* bizantine, di cui abbondano l'Italia meridionale e la Basilicata in ispecie.

Il compianto Bertaux, che dopo il Diehl fece oggetto di studio paziente ed accurato gli avanzi dell'arte bizantina nell'Italia meridionale, riconobbe in Basilicata una duplice corrente immigratoria di monaci basiliani: una, proveniente dalla Terra d'Otranto, penetrò nella regione attraverso la valle del Bradano; l'altra, partita dalla Sicilia e dalla Calabria, passò di qui in Basilicata. Entrambe vennero ad incontrarsi nella regione del Vulture, dove si fermarono al sicuro dai nemici della fede. E lungo le strade da essi percorse i poveri monaci lasciarono tracce dove più dove meno riconoscibili del loro passaggio, mentre altri, allettati dalla solitudine dei luoghi, si fermavano qua e là fondando monasteri, ove essi o i loro successori rimasero anche in tempi posteriori.

Una delle tappe dei basiliani provenienti dalla Calabria fu senza dubbio ai pie' del Raparo. Leggiamo in una vita di San Vitale tradotta dal greco in latino nel 1194, che quel santo monaco, profugo nel secolo X dalla natìa Sicilia per sfuggire alle persecuzioni dei Saraceni, da *Petra Roseti*, presso il confine della Calabria con la Basilicata, partì alla volta del monte *qui dicitur Raparus contra castellum Sancti Quirici, ad quem dies aliquot iter faciens loca dura et aspera peragravit*. La testimonianza dell'ignoto agiografo medievale, geograficamente precisa e dettagliata, trova conferma negli avanzi ancora visibili. San Vitale o i suoi discepoli, in memoria del passaggio del santo uomo per Sant'Angelo al Raparo, fondarono nella grotta ivi esistente una delle loro *laure*, su cui eressero più tardi la chiesa oggi in rovina.

La forma dell'edificio è prettamente bizantina. Vi si riscontra una nave unica con volta a botte, incrociata da un transetto rudimentale con volta pur essa a botte. Lateralmente si aprono delle piccole cappelle, le cui volte, simili alle precedenti, si elevano fino al livello della botte centrale. Nel mezzo, su quattro mensoloni ad angolo, s'innalza il tamburo cilindrico, su cui poggia la cupola. All'esterno il tamburo della cupola e l'abside sono decorati con archetti leggermente rilevati.

Nota il Bertaux che analoghe combinazioni di una nave unica con volta a botte senza archi doppi e di una cupola centrale non si trovano che in alcune cappelle rurali della Morea.

Ma ciò che dovette formare un tempo la maggiore attrattiva della chiesa di Sant'Angelo furono i meravigliosi affreschi che rivestivano tutte le pareti interne dell'edificio. Un tempo, ho detto, perchè purtroppo ora di quei dipinti non rimane che qualche rara traccia ad attestare la perfezione artistica, a cui giunse fra noi lo stile bizantineggiante. Se una ventina di anni fa, quando il Bertaux visitò Sant'Angelo al Raparo, si distinguevano ancora i resti di alcune grandiose scene sacre dipinte nella conca dell'abside o sulla botte della nave, oggi non se ne vede più nulla. A mala pena si distinguono alcune figure di santi vescovi disposte in fila sopra uno strato d'intonaco disteso sulla zona inferiore dell'abside. I santi tengono in mano spiegati dei lunghi cartelli, su cui sono scritti in greco dei versetti di salmi in lode dell'Onnipotente. Alcuni di essi sono vestiti di cappe con croci nere; tutti hanno l'*homophorion*. I loro visi olivastri fortemente accentuati con tratti neri, e il loro tipo artistico generale ci permettono di attribuire queste figure alle scuole monastico-bizantine del XIV o XV secolo.

Alla stessa epoca del Rinascimento appartengono due tavole rappresentanti gli apostoli San Pietro e San Paolo, conservate attualmente nella Chiesa cattedrale di San Chirico, dove furono trasportate da quella di Sant'Angelo. Ma delle due solo la prima è in uno stato di conservazione relativamente migliore, e vi si distingue il viso del santo dai tratti assai vigorosi.

Nella stessa chiesa cattedrale, dove fu trasportata da Sant'Angelo, si ammira una pregevole pala di altare cinquecentesca rappresentante San Michele con altri Santi. Vi sono dipinte ai piedi le immagini di Antonio ed Ugo Sanseverino dei conti di Saponara.

Questo è tutto ciò che rimane dell'antica badia. Se ormai poco o nulla si può fare per impedire la ulteriore distruzione degli affreschi, che un tempo rivestirono l'interno della chiesa, qualche cosa si può e si deve fare per salvarne almeno le vetuste mura. Esse hanno resistito a ben venti terremoti; ma le screpolature che presentano fanno temere che, se i restauri ritarderanno ancora, difficilmente si potrà conservare più a lungo uno dei più singolari monumenti, che della dominazione bizantina avanzano nell'Italia meridionale.

G. Paladino.

LA CUPOLA DI S. ANDREA A MANTOVA E LE PITTURE DI GIORGIO ANSELMI.

(Relazione dei restauri compiuti nella Basilica negli anni 1913-917).

Poche vane dissertazioni di accademia e, forse, qualche più viva, ma più presto dimenticata discussione di artisti e di letterati, erano sorte intorno alla erezione della gran cupola ideata dagli architetti Torri e Juvarra per coprire la crociera del magnifico tempio albertiano (1).

Il gran nome dell'Alberti, dopo tre secoli di fortunate vicende, non poteva più bastare a difendere la mirabile creazione in quella parte specialmente che, al principio del secolo XVIII, rimaneva ancora da edificare. Pochi decenni prima l'architetto bolognese Giulio Torri, addetto alla fabbrica della basilica, aveva anzi potuto sognare, e, forse non senza il plauso de' contemporanei, un compiuto imbarocchimento della navata e delle cappelle, un rifacimento totale del cornicione interno, una radicale trasformazione settecentesca dei finestroni e delle volte (2).

(1) Sul modo di accordare la cupola progettata dal Torri con gli elementi che si riferivano alla primitiva costruzione albertiana la *Gazzetta di Mantova* del 6 giugno 1732 dà notizia di una relazione ufficiale dell'architetto Galluzzi, succeduto al Torri nella direzione dei lavori.

« Ier l'altro poi inesivamente all'Idea di cominciar la gran Mole essendo primitivamente « stato avvisato dallo stesso Monsignor Primicerio, il Sig.r Andrea Galluzzi, Architetto di questa « Altezza Ser.ma ed Accademico Clementino perchè s'esaminasse da questi Ingegneri e da altri « Periti dell'Arte il modo da tenersi nella Fabbrica, piacque all'Altezza Sua, che in Galleria di « Corte fosse tenuta una Assemblea alla presenza di Lei medesima, del Serenissimo Sig. Prin- « cipe Giuseppe e del Serenissimo Sig. Principe Leopoldo, arrivato qua il dopo pranzo del « giorno antecidente dalla Transilvania e coll'intervento di amendue gli Ill.mi ed Ecc.mi Signori « Presidente del Senato e Maestrato, essendovi anche molta Nobiltà, Matematici ed Ingegneri, « ed ivi il predetto Sig. Galluzzi fece un'erudita Dissertazione nella quale colle Piante e Disegni « da lui esposti, scansando le difficoltà dell'Architetto Torri, provò ad evidenza potersi stare « al primo Disegno lasciato dal famoso architetto Leon Battista degli Alberti Nobile Fioren- « tino; e questo suo parere riportò l'approvazione di tutti i Periti ivi presenti e di tutto il « restante dell'Assemblea ».

(2) Del progetto Torri sono conservati tre disegni nell'Archivio della basilica: due di essi rappresentano lo spaccato della chiesa in sezione trasversale e longitudinale e valgono a darci un'idea sommaria del programma vagheggiato dall'architetto secentista. Quanto al cornicione, più tardi ripristinato dal Pozzo, si confrontino i documenti N. 5 dell'*Appendice*.

Figg. 3 e 4 — Basilica di S. Andrea, Mantova. — Giorgio Anselmi - Affreschi della Cupola

Fig. 5

Fig. 6 — Affreschi della Cupola

Fig. 9 — Rappezzi murali per il risanamento della volta

Fig. 10 — Allegoria di Mantova (prima del restauro)

Fig. 13 — Gli Affreschi della Cupola dopo il restauro

Fig. 14 — Affreschi della Cupola dopo il restauro

Fig. 15 — Affreschi della Cupola dopo il restauro

Fig. 16 - Affreschi della Cupola dopo il restauro

Fig. 17 — Affreschi della Cupola dopo il restauro

Difficoltà finanziarie, piuttosto che ragioni d'arte, pare limitassero la esecuzione del progetto del quale tuttavia qualche parte dovette allora o poco di poi essere realizzata (1).

Provveduta con oblazioni di popolo, col concorso del langravio d'Assia, allora governatore di Mantova, e, perfino, con una pubblica lotteria (2), parte della somma necessaria; istituita, non diversamente da quanto potrebbe fare un qualsiasi Comitato promotore de' nostri giorni, una brava Commissione da deputarsi alla fabbrica, il 23 di novembre del 1732 veniva posta solennemente

Fig. 1. — Basilica di S. Andrea, *Mantova* — Spaccato longitudinale.
(Disegno della fine del sec. XVIII: archiv. fabbr.) — Fot. Premi, Mantova.

la prima pietra, celebrando l'avvenimento col conio di una medaglia in onore dell'imperatore Carlo VI (3) e con solenni funzioni e canti di *Te Deum*.

Non è chiaro secondo quale progetto si incominciasse allora la costruzione. Forse con quella del Torri, modificato in parte dal Galluzzi? In mancanza di

(1) Apparvero, nel recente restauro alla volta del braccio destro del transetto, i nicchioni che soprastavano alle finestre quali sono accennate nel progetto Torri. Traccie di altre simili traspaiono anche nel corrispondente braccio sinistro. All' « abbellimento » degli altari e delle cappelle il primicerio Tasca dedicò parte delle somme raccolte negli anni 1732-1733. (Cfr. Giovanni Batt. Intra, in *Archivio Storico Lombardo*, 1ª P., 1882, pag. 289; R. Bellodi, *La basilica di S. Andrea in Mantova*, *Emporium XII*, N. 83, 1901.

(2) Da questa lotteria si dovevano ritrarre « per l'avanzamento della fabbrica » la somma di « lire 30000 moneta di Mantova » (avviso del Lotto di Mantova in data 4 maggio 1733). La *Gazzetta di Mantova* del 22 maggio 1733 dà poi il resoconto di processioni e funzioni solenni celebratesi allora per esortare i fedeli ad elargizioni a favore della cupola.

(3) Cfr. *Gazzetta di Mantova*, n. 48, 28 novembre 1732 e D'Arco, *Arte e artefici mantovani*, vol. II, pag. 208.

documenti che risolvono direttamente il quesito bisogna procedere per via di induzioni.

Il progetto dell'architetto Iuvarra non si ebbe che nell'agosto successivo e, a quanto appare dai documenti, nessuna preventiva intesa era corsa prima d'allora tra la *Pia Unione* deputata alla fabbrica e il famoso architetto siciliano (1).

D'altra parte la dissertazione del Galluzzi la quale « scansando le difficoltà dell'architetto Torri » sosteneva la tesi del potersi costruire la cupola conservando tutto quanto era già stato costruito sui disegni dell'Alberti, per quanto fosse approvata dall'Assemblea dei « Matematici ed Ingegneri » raccolti in Galleria di Corte, dovette poi all'atto pratico adattarsi un poco alla corrente novatrice riformando, almeno in parte, il cornicione d'imposta delle volte (2).

Fig. 2. — Basilica di S. Andrea, *Mantova* — Spaccato trasversale.
(Disegno della fine del sec. XVIII: archiv. fabbr. — Fot. Pensi, Mantova.

Nè dai documenti della fabbriceria, nè da quelli dell'ufficio camerale esistenti nell'archivio di Stato si può ricavare con sicurezza quando questa disgraziata riforma venisse compiuta (3).

(1) Ciò risulta abbastanza chiaramente da una relazione del Pozzo (doc. N. 6) e da una corrispondenza della *Gazzetta di Mantova* (N. 34, 21 agosto 1733): « E partito di questa città « ove si trasferì giorni sono il sig. cavaliere Abate D. Filippo Iuvara, famosissimo architetto « della Maestà del re di Sardegna che alle fervorose istanze di questo Ill.mo e Rev.mo Primi- « cerio di S. Andrea appoggiate dall'Eminentis.mo Alessandro Albani, ed Ecc.mo Sig. March. « d'Ormea, dalla Maestà Sua è stato conceduto per visitare e dare una sicura Idea della Gran « Cupola di detta Basilica; come infatti avuta matura considerazione a quanto fin'ora è stato « operato, ne ha approvato il tutto, d'indi ha lasciato un vaghissimo Disegno con varie istru- « zioni perchè colla più suntuosa magnificenza sia innalzata un Opera cotanto ragguardevole « che, terminata, sarà una delle più magnifiche del mondo ».

(2) La deputazione della cupola, quando in seguito alla polemica iniziata dal Pozzo si vide imputare la responsabilità, anche pecuniaria, per il rifacimento del cornicione si sforzò di imputare questa profanazione del pensiero Albertiano all'architetto Torri.

(3) Vedi doc. N. 4, 5, 6 e 10.

I disegni lasciati dall'architetto Iuvarra, il quale intervenne probabilmente in seguito a difficoltà o dispareri sorti a proposito della esecuzione del progetto Torri, non si conservano più negli Archivi della basilica nè so ove essi siano andati a finire. Nulla però ci dà ragione a dubitare che la sua venuta non fosse veramente decisiva per la fabbrica la quale, continuata poi senza interruzioni, poco più di venticinque anni dopo poteva dirsi quasi compiuta. In fatti un contratto del 21 aprile 1758, stipulando le condizioni per la costruzione e la collocazione a posto sul cupolino di una palla di rame e di una croce, accenna ai sostegni di essi in muratura come già ultimati o prossimi a esserlo.

Una più efficace opposizione ai travestimenti più vistosi e più illogici del disegno albertiano fu iniziato soltanto nel 1778 quando capitò a soprintendere alla fabbrica l'architetto veronese Paolo Pozzo, maestro di architettura alla reale Accademia di Mantova.

L'intervento del Pozzo avveniva però quando della cupola era totalmente compiuta la costruzione e in buona parte eseguita anche la decorazione interna, così che la sua opera dovette forzatamente limitarsi alla riforma di alcuni accessori nelle navate e nelle cappelle. Per il resto il nuovo soprintendente alla fabbrica non poteva far altro che esprimere il suo rammarico: « almeno gli ornamenti nella suddetta cupola fossero più corrispondenti a quelli del vecchio tempio i quali in tal modo avrebbero fatto maggior armonia ed unità di lavoro. Quanto è mai diverso il gusto del Iuvarra da quello dell'Alberti! » (1).

Il ripristino albertiano a favore del quale combatteva l'architetto Pozzo era però, naturalmente, inteso con i criteri dell'incipiente neo-classicismo del quale il Pozzo fu un precursore non certo privo di gusto.

Tale ce lo dimostra la bella decorazione della cappella del Santissimo da lui ideata ed eseguita l'anno 1784, nella cattedrale mantovana.

Il suo intervento nella fabbrica di S. Andrea, a giudicare dai documenti abbastanza numerosi che ne rimangono nell'archivio della fabbriceria e dell'ufficio Camerale (ora all'Archivio di Stato) parte dei quali pubblichiamo in appendice, riguardò, oltre a molte opere di pura manutenzione (quali i pavimenti, i coperti, le condotture di scolo) specialmente le cornici e le modanature, la riapertura di alcuni grandi occhi di pavone e la occlusione di altre finestre con le quali si erano un secolo prima sforacchiati i muri in luogo di quelli (2).

Il progetto dell'Alberti non pare del resto fosse noto al Pozzo per disegni del maestro che allora si conservassero (3); ma egli si sforzava dedurne i caratteri più importanti per raffronti un poco generici circa la « armonia e l'unità dell'edificio » con quel tanto di esso che era stato fabbricato fino alla fine del secolo XVII.

(1) Vedi doc. N. 6.

(2) Vedi stesso documento. Tra questi finestroni scioccamente aperti nelle testate delle navi (essi figurano infatti nei disegni del Torri) è notevole quello rispondente nell'atrio, per aprire il quale fu « barbaramente smantellato » il miglior pezzo delle pitture del pronao « travagliate dal solo Antonio Allegri da Correggio »; cfr. circa queste pitture giustamente date al Correggio dal documento settecentesco: A. Venturi, *Note sul Correggio*, « L'Arte », anno XIX, 1916; G. Pacchioni, *Bollettino d'Arte*.

(3) Collaborarono sotto la direzione del Pozzo gli allievi dell'Accademia Mantovana Gaetano Crevola, Andrea Mones e Paolo Zandelocca.

Per il rimanente, e soprattutto per i particolari decorativi, egli dovette, nella buona fede di interpretare il pensiero del grande architetto fiorentino, seguire più che altro il proprio gusto, ispirandosi con molta freddezza e con eccessiva minuzia, ad elementi classici associati, meglio che fusi, con spirito di accademismo anzichè con vera grandezza di stile, ottenendo infine, risultati complicati, dottrinari e corretti ma non gradevoli nè semplici.

Tutta la decorazione pittorica delle navate e della crociera; i cassettoni delle volte; gli ornati dei pilastri e delle fasce dei sott'archi, che il pittore ornatista Gaetano Crevola eseguì nelle sessanta e più candelabre dipinte a chiaroscuro, risentono più assai che delle finissime eleganze albertiane, dello studio accademico dei giovani decoratori dello studio mantovano che sotto la direzione e l'ispirazione del Pozzo, venivano mano mano eseguendo il lavoro.

Nè queste pitture, opere quasi tutte di buona e corretta esecuzione, sono tali da farci troppo rimpiangere non si siano seguiti anche nella decorazione della cupola, del catino e dei pennacchi i voti della Reale accademia che voleva ogni cosa ripartita in scomparti e medaglie, credendo con ciò di mantenersi fedele alla tradizione e al pensiero dell'Alberti.

Ne sarebbe invece uscito, molto probabilmente, un assieme monotono, scolastico e freddo che per la sua pretesa di mantenersi più intimamente legato alle linee architettoniche del tempio sarebbe riuscito anche più lontano da quel carattere « degno e lieto » che l'Alberti vantava nella sua creazione.

Quanto alla parte architettonica e costruttiva, dove il Pozzo avrebbe potuto influire assai più profondamente la linea del progetto albertiano, era ormai troppo tardi per attuare riforme efficaci. La R. D. Camerale seguiva a rilento e con ristretta parsimonia di mezzi l'opera del suo architetto, la Pia Unione deputata alla costruzione della cupola si mostrava del tutto estranea e incompetente e cercava a fatica di liberarsi delle proprie responsabilità per le parti costruite a sproposito. Il Pozzo dovette insistere a lungo per riuscire ad abbattere il cornicione « pesante e di troppo artificiosa maniera » che girava all'interno delle navate e sostituirlo con altro ricalcato su vecchi frammenti della cornice primitiva; riuscì, forse allora, anche a chiudere i finestroni rettangolari delle testate di croce e alcune altre finestre con nicchie a cappuccio che si aprivano nel fianco della navata trasversale e delle quali i restauri odierni avevano momentaneamente rimesso in luce le traccie: ma dovette poi contentarsi di lasciare alle cappelle le finestre semicircolari in luogo degli occhi rotondi e non era più il caso di pensare a togliere l'abside e il semicatino del fondo che si stava già forse decorando di affreschi.

L'opera di restauro ora compiuta attraverso gravissime difficoltà finanziarie non si è rivolta a risolvere alcuno dei problemi rimasti allora insoluti e non ha avuto che lo scopo modesto di conservare il monumento quale le sue liete e non liete vicende ce lo hanno tramandato.

Durante l'ultimo trentennio la ordinaria manutenzione della fabbrica era stata in tal modo trascurata, parte per deficenza di mezzi, parte per mancanza di energiche iniziative, che tutto il coperto, tanto sulle navate quanto sulla cupola, era ridotto in condizioni tali da lasciar penetrare con abbondanza le acque, da infracidire le travature e da corrodere persino, filtrando attraverso lo spessore delle volte, l'intonaco dei cassettoni. Tutte le condotture delle acque di scolo, che per la ubicazione del tempio e per il complicato addossarsi ad esso (e qualche volta incastrarsi in esso) di cortili, poggioli ed abitazioni pri-

vate, devono in molti casi seguire lunghi giri prima di raggiungere il loro tubo di scarico, erano corrose dalla ruggine e mancavano quasi compiutamente al loro ufficio. La copertura di piombo della cupola smossa, qua e là sollevata, piena di fenditure e di discontinuità aveva da tempo lasciato libero accesso alle pioggie e ai disgeli e l'infiltrazione attraverso il grosso spessore della cuba era giunto a distruggere parte della decorazione pittorica interna e a chiazzare di corruttrici macchie di salnitro la superficie degli affreschi.

Le fotografie mostrano chiaramente la entità di questi danni.

A tali cause di deterioramento continuo e rapido, a tali immanenti minaccie di rovina il restauro ora ultimato ha portato rimedio con opere di salda durata. Bisogna ora provvedere perchè le condizioni di sicurezza ora ristabilite siano mantenute con regolare continuità, per non aversi di qui a mezzo secolo a trovar nuovamente contro alle difficoltà ora faticosamente superate.

Fig. 7. Basilica di S. Andrea, *Mantova*. Giorgio Anselmi — Affreschi della Cupola.

*
* *

La decorazione pittorica della cupola passò attraverso le stesse incertezze per cui era passata la sua costruzione.

Di un progetto presentato da uno dei Bibbiena e in parte anche eseguito, non sono riuscito a trovar altra notizia sicura che quella contenuta in una lettera di autore anonimo pubblicata dal D'Arco: « Già saprete che l'ultimo dei Bibbiena progettò la maniera con cui si dovesse ornare l'interno di quella [la cupola] e ne fece un modello che esposto alla vista di tutti, e lo vidi anch'io e parvemi allora che dovesse servire al desiderato effetto; ma fattane la prova per una quarta parte si accorse che l'effetto non corrispondeva alla aspettazione (1).

Molto probabilmente doveva trattarsi di un effetto prospettico secondo il tipo particolare ai maestri da Bibbiena: e questa ipotesi si accorderebbe assai bene, con la necessità di una prova in opera per potere giudicare l'effetto del lavoro.

Rigettato il progetto del Bibbiena, i deputati della fabbrica, in mancanza di un preciso criterio da voler seguire per risolvere il compito imbarazzante, non trovarono miglior partito che di dar incarico di dipingere « alio modo » tutta la cupola, al decoratore figuratista Giorgio Anselmi, veronese, che si trovava allora a Mantova intento alla decorazione della Galleria di corte, nota poi col nome Sala dei Fiumi.

Contro il progetto presentato dall'Anselmi non mancarono critiche ed opposizioni. La Reale Accademia di Mantova « con ragionata memoria provò che lo studiato, fantastico pensiero era di gran lunga distante dall'ordine degli ornati della chiesa, e che volendosi far cosa che degna fosse di reggere

(1) « La vecchia fabbrica architettata da Leon Battista Alberti l'anno 1472, come riferisce Mario Equicola nella cronica di Mantova ». Così scrive lo stesso Pozzo (doc. N. 6).

al paragone conveniva riquadrare la cuba, introducendovi ne' reparti delle medaglie ove vi sarebbe stato luogo ai dipinti. Codesto sentimento fu appoggiato al sempre costante uso degli antichi, i quali nelle loro volte vi introdussero il riparto, o se pur lisce le facevano, i pittori che le dovevano dipingere procuravano di uniformarsi con l'idea degli architetti facendo in modo che il loro dipinto si naturalizzasse con l'architettura » (1).

La critica, come si vede, era mossa, piuttosto in ossequio a teoriche regole di accademia che a una oggettiva valutazione dei difetti e delle qualità intrinseche del bozzetto e dei nuovi rapporti che si erano di necessità creati nel complesso organismo della basilica. I saggi professori della Reale Accademia non avrebbero forse giudicato diversamente da quello dell'Anselmi neppure un bozzetto del Correggio o del Tiepolo, se un tale giudizio fosse loro stato richiesto.

Fig. 8. — Basilica di S. Andrea, *Mantova*. Rappezzi murali per il risanamento della volta.

È certo però che, o per la difficoltà di trovar di meglio, o per il generico teorismo delle critiche, o per l'appoggio dato all'Anselmi dalla Intendenza di Corte, gli appunti mossi dalla Reale Accademia finirono per avere ben scarsa efficacia e l'Anselmi « bon gré mal gré » potè tranquillamente accingersi alla esecuzione del suo studiato, fantastico pensiero » buttando giù in pochi anni di lavoro un grandissimo numero di figure con la prestezza e l'abilità del consumato scenografo e figurista (2).

L'opera dell'Anselmi non costituisce certo uno dei capolavori della pittura italiana settecentesca.

È facile notare, nella moltitudine di figure che popolano la volta, accanto ad alcune ottime qualità di decoratore e di colorista, una ripetizione stereotipa di pochi tipi studiati su modelli d'Accademia; una violenza cruda degli atteggiamenti, uno sforzo manierato dell'espressione, una rettorica e gonfia durezza dei panneggi e dei raggruppamenti: tutti insomma i caratteri teatrali che ebbe l'ultimo secentismo nelle decorazioni scenografiche di vaste pareti o di grandi soffitti.

L'Anselmi che nel soffitto della Sala dei Fiumi, dipinto circa il 1775, mostra di avere appena sentito il fascino dell'Arte Tiepolesca che pure era a Mantova rappresentata molto simpaticamente da Giuseppe Bazzani, non seppe tradurre nella vasta mole di S. Andrea la luminosità aperta e libera, il senso aereo dello spazio e affollò e accatastò le sue figure ampollose raggiungendo, più che altro, effetti scenografici, contrasti e vivacità non spiacevoli di tinte, sfoggio di abilità tecniche, facilità di esecutore rapido, pratico e sommario (3).

(1) D'Arco, *Arte e artefici mantovani*, vol. II, pag. 208–209.

(2) Idem.

(3) Le pitture dell'Anselmi furono incominciate alla fine del 1775, nel quale anno lo troviamo ancora occupato alla decorazione della Galleria di corte, ed erano finite nel 1780, come risulta dai documenti, salvo le venti riquadrature dei sott'archi che furono poi eseguite in quell'anno.

Il giudizio ufficiale dei contemporanei, quando il 21 maggio del 1782 si scopersero al pubblico le pitture intorno alle quali l'Anselmi aveva lavorato appena cinque anni, fu, naturalmente, di iperbolica e rettorica lode.

« Meraviglioso è stato il colpo d'occhio e la sorpresa che hanno fatto la maestà, la vaghezza e l'accordo di tutto insieme quel difficile, ardito ma bellissimo lavoro, opera di un solo valente pennello, che ha saputo in cinque anni popolare lo spazio immenso di un amplissimo catino di figure varie tutte nell'aspetto, negli atteggiamenti, nella espressione e formarne un vaghissimo Paradiso non meno per la sua rappresentazione che per l'incanto sorprendente che forma allo sguardo degli spettatori. Il sig. Giorgio Anselmi, veronese, che ha inventata ed eseguita una sì grande opera farà un nome celebre in fra i più famosi pittori e la sua cupola di S. Andrea in Mantova potrà gareggiare con le più rinomate del Correggio a Parma, del Lanfranchi a Napoli, del Cignani a Forlì e del Cortona a Roma » (1).

Fig. 11. — Basilica di S. Andrea, *Mantova*. Allegoria di Mantova (tratto del graffito di preparazione messo in evidenza per preparare il restauro).

Per contro le riserve degli oppositori si mantennero nello stesso terreno di accademismo sul quale s'eran messi i giudici del progetto quando esso fu presentato alla Reale Accademia.

« Voi avrete lette le lodi date all'Anselmi dalla *Gazzetta di Mantova* del 24 maggio 1782, ma chi esamina con occhio imparziale il dipinto dell'Anselmi non potrà a meno di tacciare di poco intelligente l'editore del foglio. E siccome la succenata data da una ben giusta lode anche a que' pittori che sonosi impegnati negli ornati del tempio, vi dirò che il sig. Pozzo ha molto contribuito alla vaghezza di quelli, procurando coi suoi consigli e sull'esempio dei già rimasti ornati, che i nuovi si accostassero a quelli; ed infatti ora miriamo con piacere tutta la gran croce ridipinta sul gusto del restante » (2).

Le pitture di S. Andrea sono il maggior lavoro che l'Anselmi (morto quindici anni più tardi, a Lendinara per caduta da un palco) abbia compiuto. L'artista, nato a Verona nel 1723, aveva poco più di cinquant'anni. La sua educazione, avvenuta a Verona sotto la direzione di Antonio Balestra, rifletteva, indirettamente, qualche ricordo della scuola bolognese e specialmente del Reni: qualcuna delle figure giovanili di donna, qualche leggera tonalità chiara di carnagione, l'amore per alcuni panneggi rosei ed azzurrini sono tutto ciò che è rimasto nel pittore settecentista di questo riverbero dell'arte del Reni. Il medaglione centrale nel soffitto della Sala dei Fiumi e qualche parte del soffitto di

(1) *Gazzetta di Mantova*, N. 21, 24 maggio 1782.

(2) D'Arco, *op. cit.*, pag. 208-209.

casa Paletta a Verona (del quale le R. Gallerie di Venezia hanno pochi anni fa acquistato il bozzetto) mostrano questi ricordi più chiaramente di quanto non accada nella cupola di S. Andrea ove il pittore cercò di rinnovarsi con la imitazione delle più famose pitture di cupola e di dar forza al suo colorito e sfondo ai suoi piani limitando le tinte leggiere e svariando il gioco dei chiaroscuri.

Prima che a Mantova, l'Anselmi aveva lavorato senza allontanarsi mai molto dalla sua Verona, a Trento, ad Ala, a Bergamo, a Vicenza (1). Quasi sempre decorazioni di soffitti per chiese o per ville, molte delle quali rimangono ancora a testimoniare della instancabile, se non preclara, attività dell'artista.

Fig. 12. — Allegoria di Mantova (il cartone preparato per servire al restauro).

Gli odierni restauri alla decorazione pittorica della cupola di S. Andrea avevano anzitutto lo scopo di arrestare la diffusione minacciosa del salnitro e di risanare le parti da esso già invase.

Come mostrano le fotografie, in alcuni luoghi la corrosione era giunta fino a far cadere larghi frammenti di intonaco, mettendo a nudo il paramento murale, in altri aveva soltanto danneggiato più o meno profondamente l'arricciatura dipinta lasciando ancora intravedere il disegno delle parti scomparse segnato a graffito sulla prima arricciatura d'intonaco.

Questa parte di lavoro fu affidata al restauratore Luigi Boccalari che lo ha condotto con scrupolosa diligenza ottenendo risultati che fino ad ora si mostrano ottimi. Si sono tentati parecchi saggi di rappezzo delle parti cadute o scomparse: dapprima a macchie di tinte neutre e basse; poi a semplici contorni calcati sulle traccie, ancora leggibili, graffite nella preparazione della prima arricciatura d'intonaco. Apparve infine miglior partito, trattandosi di pittura a grandi masse, di carattere e di valore essenzialmente decorativi, al buon effetto della quale occorreva soprattutto mantenere il valore d'insieme, eseguire francamente e compiutamente i rappezzi, mantenendo il rapporto delle tonalità generali e studiando con rigore tutti i partiti del disegno di contorno, i movimenti delle pieghe, le indicazioni delle ombre e delle luci, sulle traccie graffite che sussistevano, come si è detto, in moltissime parti del dipinto corroso. Di tali studi si sono poi eseguiti caso per caso cartoni finiti i quali servono a un tempo di documento e di giustificazione al restauro e valgono di riprova dello scrupoloso rispetto con il quale si è voluto conservare ogni frammento originale nel quale sussistesse ancora qualche parte di colore.

Il lavoro che richiedeva soprattutto diligenza, pazienza, scrupolosa abnegazione, è stato eseguito in forma lodevole dal pittore Martinenghi; e i rap-

(1) Una lista compiuta delle opere del pittore fu da lui stesso compilata all'età di cinquant'anni, poco prima cioè di accingersi alle due opere che gli dettero poi qualche maggior fama: la Sala dei Fiumi e la cupola di S. Andrea.

pezzi pure senza essere mascherati da velature e false patine, si accordano col dipinto originale in modo da non turbare affatto l'armonia e la tonalità della intera decorazione.

Oltre alle parti figurate della Cupola, dovettero essere rifatti alcuni finti cassettoni del transetto, soprattutto là dove la occlusione delle finestre barocche eseguita con impiastricciature di muro sorretto alla men peggio da arpioni interni, avevano messo a grave pericolo la incolumità della navata sottostante.

Il restauro ora compiuto non costituisce, come abbiam visto, altro che una modesta quanto indispensabile opera di difesa e di conservazione.

Gravi difficoltà d'ordine economico, aggiuntesi alle solite incertezze di responsabilità e di competenza, ritardarono l'inizio dei lavori, fino al 1913.

Restaurata dal 1913 al 1914 la copertura metallica della cupola, pareva inevitabile una nuova sosta. Fortunatamente un nubifragio dell'agosto 1914 valse a mettere in luce la gravità della minaccia incombente e il pericolo d'ogni indugio.

Grazie alla energica attività del Commissario cav. Canneti, rappresentante la Fabbriceria e al mecenatismo illuminato del comm. Valentini che volle soccorrer l'impresa anticipando buona parte del denaro occorrente, i lavori poterono continuare senza dover poi subire altre dannose interruzioni.

La spesa occorsa per tutte le varie opere è stata di circa centoquattordicimila lire. Cifra molto modesta in rapporto alla entità del lavoro compiuto e all'importanza del monumento; cifra tutt'altro che esigua in confronto alla ristrettezza delle fonti a cui se ne dovettero attingere i mezzi (1).

Ristrettezze e parsimonia che gravano da troppi anni, come una inesorabile condanna su molti altri monumenti insigni della città e del territorio mantovano.

L'Italia di domani che ha saputo mostrar di portar dentro se tanta meravigliosa forza di rinnovamento dovrà risolvere una buona volta in modo degno anche questo suo intimo e vitale problema, imparando a scegliere, tra le innumeri memorie del suo passato, le linee essenziali della sua tradizione e dedicare a queste energie sufficienti perchè esse ritornino e restino patrimonio vivo della nazione integrata.

28 Giugno 1917.

GUGLIELMO PACCHIONI.

APPENDICE — DOCUMENTI

N. 1. 21 Aprile 1758 — Verona.

Contratto di Giovanni e Gerolamo Bellavite per la costruzione e la collocazione a posto di « una balla di rame dorata con croce di ferro, stemma « di rame nel mezzo co' suoi Ragi dorati ad Asta, osia Perno pur di ferro

(1) Vi hanno contribuito: il Ministero della P. Istruzione che ha dato, con stanziamenti vari, circa 59,000 lire; il Ministero di Grazia, Giustizia e Culti per L. 15,000; la Cassa di Risparmio delle provincie lombarde per L. 10,000; una raccolta di pubbliche offerte per L. 12,124; l'Amministrazione provinciale per L. 1000; la Fabbriceria della chiesa per la somma rimanente.

« che posta nel Piedestallo di pietra sopra d'esso vicenio, e parti la d. Balla « e Croce. quale deve essere riposta sopra il Cupolino della gran Cupola di « S. Andrea di Mantova ».

Mantova, Arch. fabbr. S. Andrea.

N. 2. Ill.mi ed Ecc.mi Sig.ri

Dopo l'occorrenza di Ristauro al Seliciato dell'Atrio d'ingresso nel tempio di S. Andrea, rassegnata dal sottoscritto alle SS.rie LL. Ill.me ed Ecc.me fino dalli 28 aprile pp. ed approvata con Loro ossequiata lettera 30 medesimo; accade ora allo stesso sottoscritto di sottoporre con ogni rispetto al R. D. Dicastero d'aver trovati nel disfacimento di quel seliciato i mattoni in coltello per la maggior parte eccessivamente logori ed anche spezzati; vi ha egli dovuto perciò nel rinnovarlo farvi aggiungere non poca quantità di pietre nuove per vederlo finito... (*omissis*).

Vi sarebbe oltracciò da rimettere anche in parte le quattro basi di terracotta sotto ai pilastri di fronte tre delle quali sono state restaurate da mano inesperta e l'altra del tutto vi manca.

Non vorrebbe perciò in niuna maniera il sottoscritto incontrare degli ostacoli presso il R. D. Dicastero se egli asserir volesse che dette basi vi sia necessità di rinnovarle, lascia al sagace discernimento Loro di comprovarne l'assunto; gli basta però che le SS.rie LL. Ill.me et Ecc.me si degnino di considerare che esso tempio di S. Andrea è uno dei rinomatissimi monumenti che ci abbia lasciati il celeberrimo Architetto Leon Battista degli Alberti Fiorentino che per essere tale e sì fattamente ben disposto ha servito di unico modello agli altri tempi cattolici posteriormente inalzati. Quindi si fa coraggio lo stesso rispettoso sottoscritto di suggerire che un simile edificio meriterebbe che conservato fosse con ogni possibile cautela e non giammai affidarlo, come altra volta è succeduto alla corutella di pseudo architetti i quali come chè vaghi di licenziosa novità, lo hanno a quest'ora in molti luoghi difformato e sfornito dei suoi scielti ornamenti.

Se la valevole mano delle SS. LL. Ill.me ed Ecc.me non si frappone a riparare una sì vergognosa commutazione il maestoso e ben ornato Tempio dell'Alberti s'assicurino è perduto.

Accettino di buon grado le giuste querelle dell'ossequioso sottoscritto, il quale in ogni tempo lo troverano pieno del dovutole rispetto e venerazione; mentre sa di essere

Delle SS.rie LL. Ill.me ed Ecc.me

Mantova 26 Giugno 1778.

Umil.mo Dev.mo ed Obblig.mo Servitore.

Mantova, Arch. di Stato). Paolo Pozzo.

N. 3. Al Sig. Pozzo, 27 Giugno 1778.

(*Omissis*).

Approviamo che Ella vi faccia eseguire quanto troverà esservi di necessità nel miglior modo a Lei beneviso sì per la solidità che per l'eleganza e dignità corrispondente alla magnificenza del tempio e conservaz.ne del med.o conciliando però con questi giusti riguardi la compatibile economia conforme alla di Lei capacità e zelo. etc. F.to Laurri.

(Mantova, Arch. di Stato).

N. 4. Ill.mi ed Ecc.mi SS.ri

Con relazione 26 Giugno 1778, hà il sottoscritto sottoposto alle SS.rie LL. Ill.me ed Ecc.me d'essere il tempio di S. Andrea stato in molti luoghi diformato, e sfornito de' suoi scielti Ornamenti.

Fu dal R. D. Dicastero coll'ossequiata lettera 27 medesimo approvato il contenuto nella detta rappresentanza, incaricando l'Esponente di far eseguire quanto troverà esservi di necessità nel miglior modo da esso beneviso sì per la solidità, che per l'eleganza, e dignità corrispondente alla magnificenza del tempio.

Parte delle accennate occorrenze sono di già state compite, e parte rimangono tuttavia da effettuarsi.

Fra queste trovasi quella del vecchio Cornicione interno quasi per la metà smantellato, e fatto rinnovare dalla Pia unione della Fabbrica della gran Cupola, in modo però non confacente alle simmetrie, ed alla venustà del Tempio.

Convenendo adunque al decoro ed alla eleganza del medesimo di rimettere al pristino il Cornicione, che esisteva, col far levare la troppo pesante, e licenziosa forma del costrutto di nuovo; deve prima però il Sottoscritto stesso prevenire le SS.rie LL. Ill.me ed Ecc.me col farle presente, che essendo stato eseguito un tale nuovo lavoro sotto l'anzidetta Pia Unione, dovrebbe pure alla medesima spettare la grave spesa che sarà per occorrere nel rimettere al primiero stato il Cornicione del tempio dell'Alberti.

Forse essa unione si sarà previamente proveduta dell'opportuno permesso da chi spetta, la qual cosa potranno le SS.rie LL. Ill.me ed Ecc.me rilevare per poter dare li corrispondenti ordini per la necessaria esecuzione.

In tanto ha il piacere il sottoscritto di dichiararsi con ogni ossequio, e rispetto, Delle SS.rie LL. Ill.me ed Ecc.me

Mantova, 31 Luglio 1780.

Dev.mo Obblig.mo Umilis.mo Servit.re — Paolo Pozzo.

(Mantova, Arch. di Stato :

N. 5.

La Deputazione per la fabrica della Cupola di questa Chiesa di S. Andrea di Regio Patronato ebbe l'eccitamento del R. D. Magistrato Camerale in data 30 Agosto 1780 d'informare del tempo in cui fosse rinnovato l'interno cornicione di essa Chiesa, con quale abilitazione ed a spesa di chi ciò venisse eseguito. Diverse circostanze ed accidentali combinazioni hanno fatto differire la risposta fino al presente oltre a ciò che ha portato di ritardo la difficoltà di ritrovare sicuri documenti con cui soddisfare ai proposti quesiti.

Essendo però riuscita vana ogni altra diligenza praticata dalla Deputazione ho preso lo spediente di umiliare al R. D. Magistrato Camerale un attestato sottoscritto da più vecchi di Città dal quale apparisce l'epoca di questa introduzione del novo Cornicione essere sicuramente e per lo meno anteriore al 1732, in cui eccitati i Mantovani dalla beneficenza della Maestà di Carlo Sesto diedero incominciamento alla Fabrica Magnifica della Cupola sul disegno del ben noto Architetto Abbate Filippo Juvara dove è da notarsi che in questo tempo solamente, ed a questo fine d'assistere alla Fabrica di detta Cupola fu stabilita la Deputazione; probabilmente però l'introduzione del nuovo cornicione fu fatta circa il 1697. Allorchè l'Imperatore di gloriosissima memoria Leopoldo primo con la Cesarea sua magnificenza eccitò questo Pubblico a proseguire l'opera interrotta da molto tempo e compire sul disegno dell'Architetto Bolognese Giuseppe Torri il Coro ed i due Laterali della Croce della Cappella Maggiore. Ciò sembra vero anche da ciò che leggesi in un pubblico foglio stampato in Mantova (N. 23) in data 6 Giugno 1732 che l'Architetto Andrea Galluzzi fece una erudita Disertazione nella quale volle piante e disegni da lui esposti, scansando le difficoltà dell'Architetto Torri provò ad evidenza potersi stare al primo disegno lasciato dal famoso architetto Leon B.a Alberti Nobile Fiorentino.

Dal che sembra doversi argomentare avere il sopradetto Architetto bolognese Torri introdotta nel proseguimento della fabrica qualche variazione e novità discostandosi dal disegno detto Alberti. Quindi apparisce chiaramente non avere avuta la Deputazione parte nessuna nella introduzione del nuovo

Cornicione, giacchè questa fu stabilita solamente per la fabrica della Cupola. E quanto alla abitazione e alla spesa è manifesto che ebbero sempre il loro fondamento nello zello e pietà generosa dei Sovrani i quali di mano in mano hanno protetta e con benefici soccorsi promossa quest'opera grandiosa da Lodovico Gonzaga secondo Marchese di Mantova sino al Regnante gloriosissimo Imperatore Giuseppe secondo.

L'indispensabile necessità di rimettere nella primiera originaria sua regolarità la parte del Cornicione interno, il quale essendo troppo pesante e di licenziosa maniera viene a difformare la maestà e simmetria del Tempio come egregiamente riflette e riconosce il R. D. Magistrato Camerale fa coraggio alla Deputazione di presentare insieme con queste notizie quali ha potuto raccogliere in risposta ai quesiti proposti una supplica umilissima per ottenere un egregio soccorso ed una generosa determinazione di dar mano a si necessario lavoro in una fabrica o mal compiuta che sarà sempre di pregio alla Città ed un monumento immortale della generosa e munifica pietà Austriaca.

In espettazione delle sperate disposizioni La Deputazione medesima con tutto il rispetto si rassegna.

Tommaso Marchese Arrigoni — Ferdinando March. Cavriani — Francesco Renedelli — Claudio March. Genesio (?) — Conte d'Arco — Ferrante M.se Agnelli — Carolus trenti Canonicus — Antonius Scavanzoni Canonicus — Domenico Luvanti — Ardizio Corradi Legnana Cap.to — Giuseppe Botturi — Bernardino Marinelli.

La Deputazione.

(Segue l'attestato in data 23 Ottobre 1781 a firma di otto ottuagonarie della città. La cupola è detta « di presente terminata »).

N. 6.

All'intiero compimento della gran Cupola di S. Andrea, secondo i Disegni lasciati dal Cav. Don Filippo Juvarra l'anno *1733* li 12 Agosto, non mancano, che gli Ornamenti, e le intonacature esterne, e parte degli ornamenti interni di già avvanzati, con assieme la formazione delle scale a lumaca nelle quattro Pile di essa Cuba. Colla maggiore possibile accuratezza adunque furono dal sottoscritto rilevate le accennate occorenze, le quali, per vieppiù assicurarsi delle spese, le ha calcolate unitamente ai diversi Artefici, col far pure estendere dai medesimi le minute, compiegate nell'inserto Dettaglio I.

Sotto detto stesso Dettaglio vi ha aggiunti i diversi creditori per le operazioni già fatte, ed i residui di quelle che preventivamente furono contrattate, e che presso sono al loro termine. Avrebbe desiderato il Sottoscritto stesso, che almeno gli Ornamenti nella suddetta Cupola fossero più corrispondenti a quelli del vecchio Tempio, i quali in tal modo avrebbero fatto maggior armonia ed unità di Lavoro. Quanto è mai diverso il gusto del Juvarra da quello dell'Alberti!

Oltre le suddette occorrenze a compimento della ripetuta Cupola, altre facilmente più bisognose, e di maggior entità ve ne accaderanno a ripulire la vecchia Fabrica Architettata da Leon Battista Alberti l'anno 1472, come riferisce Mario Equicola nella cronica di Mantova. Le incompatibili commutazioni, che furono fatte nell'ornatissimo Tempio dell'Alberti, specialmente quella di molta parte del Cornicione, hanno obbligato il sottoscritto medesimo di renderne inteso il R. D. Magistrato Cam.le con Relazioni 26 giugno 1778, e 31 luglio p. p.to, che qui in copia unisce per maggiore chiarezza, assieme a Decreto Magistrale in riscontro della prima.

Tale è lo stato odierno di questo maestoso Tempio, a ripulire il quale, ed a rimettere tutte le mancanze, e commutazioni vi occorreranno le spese portate dall'altro inserto Dettaglio II, dedotto dalle liste firmate dai rispettivi Artefici. Aggiungendosi inoltre che le vecchie pitture nel Tempio, si d'ornati, che di figure sono state eseguite da Andrea Mantegna, e suoi Scolari, ed in particolare quelle nel Pronao le quali furono travagliate dal solo Antonio Allegri da Correggio, il di cui pezzo migliore situato sulla maggior Porta fu

barbaramente smantellato nel mezzo per introdurvi un' inservibile finestrone. Che è quanto accadeva di fare al sottoscritto, vivendo egli con speranza, che verranno aggraditi da chi spetta i suoi giusti rilievi a sugerimento.

Mantova, 7 Settembre 1780.

Paolo Pozzo.

(Mantova: Arch. Fabbr. di S. Andrea).

N. 7.

Dettaglio delle spese occorrenti per terminare la Cuba del Tempio di S. Andrea in Mantova, rilevate dal sottoscritto coll' intervento dei rispettivi Artefici, dai quali furono distese, e firmate le annesse distinte.

Per terminare l'interno:

N. 1.	— Al Capo M.ro Alessandro Vassalli, per provvista di materiali ed opere di muratori. — Alleg.to *A*. .	f.	36.720. —
» 2.	— Al Pittore d'ornati, Gaetano Crevola per dipingere i quattro Archivolti della Cupola — Alleg.to *B*. . .	»	10.200. —
» 3.	— Al Pittore figurista Giorgio Anselmi per dipingere le incassature dei suddetti Archivolti — Alleg.to *C*.	»	10.000. —
» 4.	— All'Indoratore Luigi Federici, per indorare gli stucchi fregianti la gran Cupola — Alleg.to *D* . . .	»	6.700. —
» 5.	— Al negozio Ceresa per ferro e rame onde terminare i rimanenti finestroni — Alleg.to *E*.	»	7.616.2-6
» 6.	— Al vetraio Carlo Bianchi per vetri ai suddetti finestroni — Alleg.to *F*.	»	6.424. —
		f.	77.720.2-6

Per terminare l'esterno:

	Per spese di morat.ri e materiali al Capo Mas.ro Vassalli — Alleg.to *G*	»	48.280. —
	Somma totale per terminare la Cupola . .	f.	126.000.2-6

Creditori per spese fatte, e non contemplate nei suddetti allegati:

» 7.	— Capo M.ro Vassalli, per giornalieri e materiali provveduti — Alleg.to *H*	f.	2.424. 17		
» 8.	— Pittore figurista Giorgio Anselmi a saldo del lavoro già fatto — Alleg.to *I*.	»	17.190. —		
» 9.	— Pittore d'ornati, Gaetano Crevola, in compimento del dipinto — Alleg.to *K*.	»	6.400. —		
» 10.	— Stuccatore, Paolo Bolla, in saldo de' stucchi, statue e busti — Alleg.to *L*	»	1.000. —		
» 11.	— Negozio Ceresa in saldo di ferrarezza somministrata per la Fabbrica — Alleg.to *M*	»	792.7-6	=	27.807.4-6
	Occorrenza totale . . .	f.	. . . . .		155.807.7 -

(Mantova, 7 Settembre 1780).

Paolo Pozzo.

N. 8. — (Allegato *B*).

Mantova li 31 Agosto *1780*.

Distinta ed importo degli Ornati da farsi ne' quattro Archivolti, che sostentano questa gran Cupola di S. Andrea.

N. 8. — Fascie larghe piedi tre once nove di Vienna, e lunghe piedi 19, oncie 6 per ciascheduna da ornarsi con doppia cornice intagliata ed ornato d'acanto nel mezzo corrispondente a quelli del Tempio; le quali tra spesa, e fattura importano . . Fiorini 640. —

» 8. — Contro fascie da ornarsi similmente, ciascheduna delle quali è larga piedi 1, oncie 10 $\frac{1}{2}$, e lunga piedi 96, oncie 3 compresivi quei pezzi che chiudono i vari specchi da ornarsi a figure . . . . . 386. —

Somma di Fiorini N. 1026. —

Gaetano Crevola, Pittore d'ornati.

(Mantova, Arch. fabbr. S. Andrea).

N. 9. — (Allegato *C*).

Le pitture di figura da farsi nelle rincassature sotto agli Arconi della Cuba del Tempio di S. Andrea saranno per meritare a giudizio del sottoscritto, Fiorini Mille, essendo le medesime rincassature molto grandi, e sino al Numero di venti. In fede.

Mantova, primo Settembre 1780.

Giorgio Anselmi.

(Mantova, Arch. fabbr. S. Andrea).

N. 10. — (Allegato *I*).

Sono stati accordati dalla Venerabile Unione per la Fabbrica della Cupola di S. Andrea a me sottoscritto per dipingere a figure il Timpano e velle d'essa Cupola.

Fiorini 3690. —

Più per grattificazione . . . » 900. —

In tutto . . . Fiorini 4590. —

Ricevuto a conto per tutto il corr.te mese d'Agosto . » 2871. —

Resto perciò in credito di . . . Fiorini 1719. —

Giorgio Anselmi.

(Mantova, Arch. fabbr. S. Andrea).

N. 11. — (Allegato *K*)

Mantova, li 11 agosto 1780.

Sono stati accordati dalla venerabile Unione destinata per la fabbrica di questa Gran Cupola di S. Andrea Fiorini ottocentoquaranta al sottoscritto per dipingere gli Ornati nell'ordine Corinto del timpano d'essa Cupola, e nel piedritto, e cornicione sottoposti al timpano stesso: a conto della qual fatura ha già ricevuto Fiorini duecento, e perciò egli resta in credito di Fiorini Seicentoquaranta.

In fede dico Fiorini . . . . N. 640

Gaetano Crevola, pittore d'ornati

(Mantova, Arch. fabbr. S. Andrea)

N. 12. — (Allegato *L*)

Mantova, li 16 agosto 1780.

Conto dello Stuccatore per formare tutti li stucchi della Gran Cupola di S. Andrea unitamente alle quattro statue, e quattro busti.

Convenzione fatta dalla Deputazione in Fiorini Numero. f. 1200. —

Avuto a conto di detto accordo . » 1100. —

Resta avere a saldo Fiorini . » 100. —

Paolo Bolla, stuccatore.

(Mantova, Arch. fabbr. S. Andrea).

N. 13.

Dettaglio delle spese, che accaderanno nella vecchia Fabbrica di questo tempio di S. Andrea, particolarmente in rimettere il Cornicione sulla forma dell'antico, modinato dal celeberimo Architetto Leon Battista degli Alberti, ed in eseguire tutto ciò che stà espresso nelle unite minute.

DISTINTI:

N.°	*A.* In spese da muratore . . .	f.	160.000. —
»	*B.* In quelle da stuccatore . . .	»	60.000. —
»	*C.* Simile in pitture d'ornato . . .	»	35.150. —
	In tutto	f.	255.150. —

Che forse potrebbero anche ascendere alla somma di Fiorini ventiseimila.

Mantova, 7 settembre 1780.

PAOLO POZZO

N. 14.

A. — Dettaglio delle spese da muratori e falegname che occorrono per risarcire la vecchia Fabrica di S. Andrea rimettendo ogni cosa su l'antico disegno di Leon Batta degli Alberti.

Primo sei pilastri da farsi nelle intestate del Tempio tra materiali e fatture compresaci li suoi piedistalli.	f.	4.500. —
Aprire il finestrone rotondo di facciata per ricevere maggior lume la spesa sarà di	»	2.000. —
Un telarone con vetri e ramata	»	1.500. —
Altri due simili nella crociera con l'apertura dei medesimi finestroni	»	7.000. —
Per le riquadrature delle volte delle due capelle di una crociera la spesa sarà di	»	1.400. —
3 Porte di legno alla parte della Canonica con le sue ferramenti la spesa scenderà a	»	1.800. —
Per rimettere le 3 finestre quadrangolari, nel coro ed altrettante rotonde la spesa sarà di	»	3.600. —
Per la formazione da otto nichie nove con colone d'ordine corinto la spesa sarà di	»	7.200. —
Specchi quadrati sopra le medesime	»	1.600. —
Pel ristauro dei piedistalli vecchi e contorno delle porte	»	4.000. —
Per aprir le 4 nichie nelle intestate	»	800. —
400 Braccia di cornicione da rimettersi sul modello Antico	»	40.000. —
Per levare il rialzo sopra il frontispizio di facciata e per ottenere un lume diretto nel Tempio riducendo lo spazio sopra il Proneo ad uso di terrazza o pure ricoprirlo con tetto la spesa ascenderà alla somma di	»	10.000. —
Per riordinare li coppi circa pertiche 800	»	6.400. —
Accomodatura dei latoni e canali per le acque . .	»	3.000. —
Rinnovare il selicato di questo Tempio pertiche 380 .	»	57.000. —
Per ponti, atrezzi ed altri ristauri la spesa sarà di .	»	8.200. —
Sommano in tutto	f.	160.000. —

Mantova, li 30 agosto 1780.

ALESSANDRO VASSALLI, Capo Mastro.

(Mantova, Arch. fabbr. S. Andrea.)

N. 15.

B. — Dettaglio di stuccatore. — Le fatture di stucco e terra cotta da farsi nel compimento della V^a^ fabbrica di S. Andrea.

B.ª 400	– Cornicione, con N. 7 ornamenti sutegliati, che compresovi lo stucco o terra a f. 60	f.	24.000. —
» 100	– Imposta simile f. 30.	»	3.000. —
» 48	– Basi . . » 180.	»	2.840. —
» 48	– Capitelli . . » 200.	»	9.600. —
» 2	– Capelle ornate a Cassettoni	»	9.000. —
» —	– Ornato alla Tribuna corrispondente al Tempio .	»	1.000. —
» 40	– Ornato intorno alle finestre rottonde nel Coro .	»	1.200. —
	Diversi altri ristauri dietro a vecchi ornamenti parte di terra cotta, e parte di stucco	»	3.960. —
		Totale f.	60.000. —

Mantova, li 30 agosto 1780.

In fede Stanislao Somazzi, Stuc.re

(Mantova. Arch. fabbr. S. Andrea).

N. 16.

Mantova, 31 agosto 1780.

C. — Distinta ed importo degli ornati da rimettersi nel Tempio di S. Andrea.

Per dipingere il contorno con cornice, e frontespizio delle tre finestre grandi del Coro, ed altro contorno d'ornato alle tre finestre rottonde, che sono sopra di quelle	f.	450. —
Per rinnovare braccia 400 di fregio	»	4.000. —
Per ornare la Corona ed i dentelli nella lunghezza di B.ª 400 di Cornicione	»	800. —
Per dipingere N. 6 Pilastri nuovi con candelabri corrispondenti ai vecchi	»	5.400. —
Per ritoccare gli altri pilastri già dipinti	»	800. —
Per dipingere a scomparti simili a quelli della volta del Tempio le volte della crociera e quelle del Coro col suo cadino	»	12.800. —
Per rimettere N. 11 cassettoni nella suddetta volta del Tempio	»	1.100. —
Per ritoccare il rimanente d'essa volta	»	1.000. —
Per dipingere gli Arconi che nelle intestate dei volti corrispondono agli sporti de' Pilastri	»	5.800. —
Per ritoccare e rimettere in varie parti del Tempio delle Cappelle alcune pitture	»	4.000. —
	Somma di f.	36.150. —

Gaetano Crevola, Pittore d'ornati.

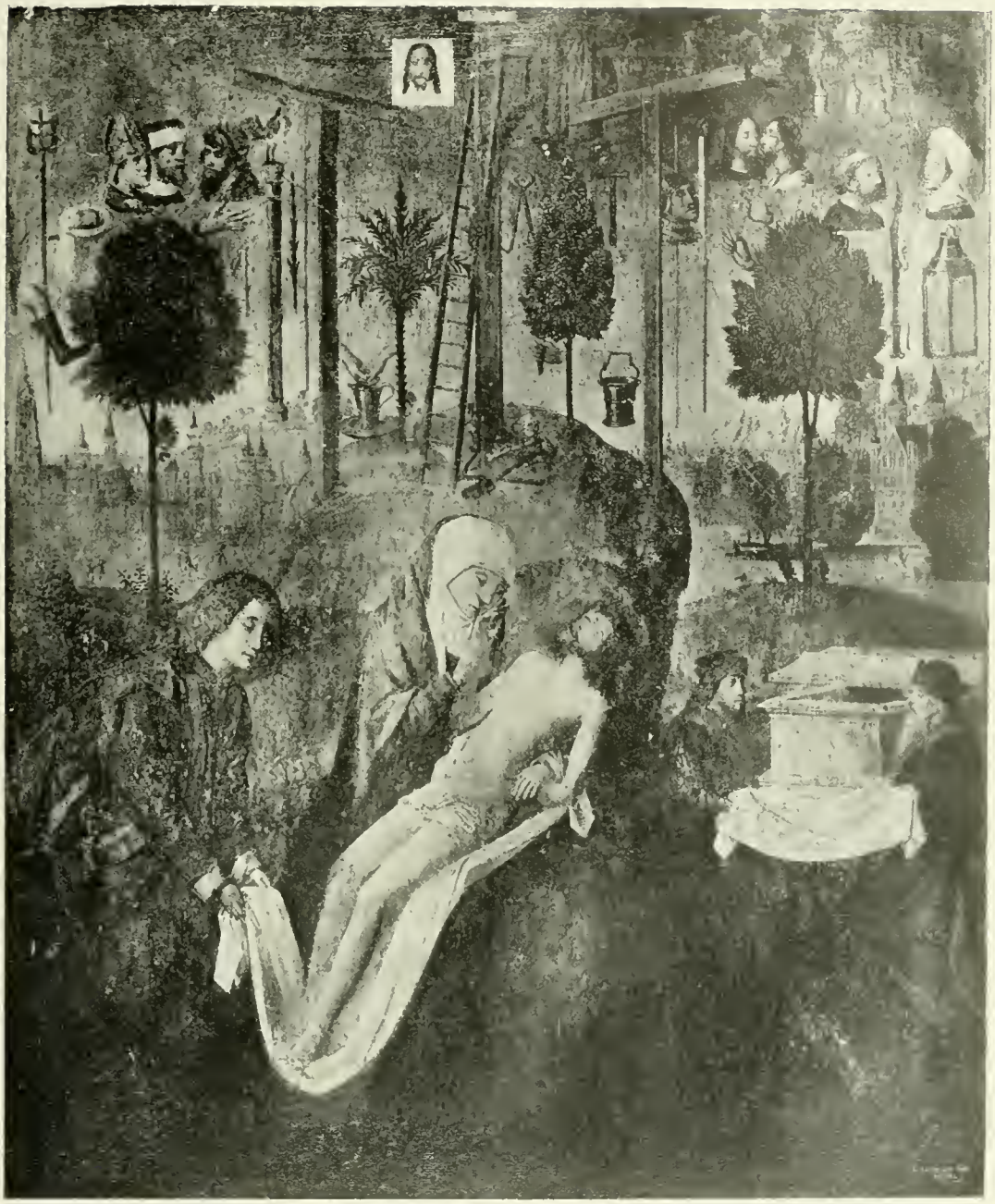


Fig. 1 — Quadretto fiammingo rappresentante *La Pietà*

Trittico fiammingo rappresentante la Vergine fra la Maddalena, il Battista e il devoto

Fig. 3 — S. Sebastiano

Fig. 3-bis — S. Cristoforo

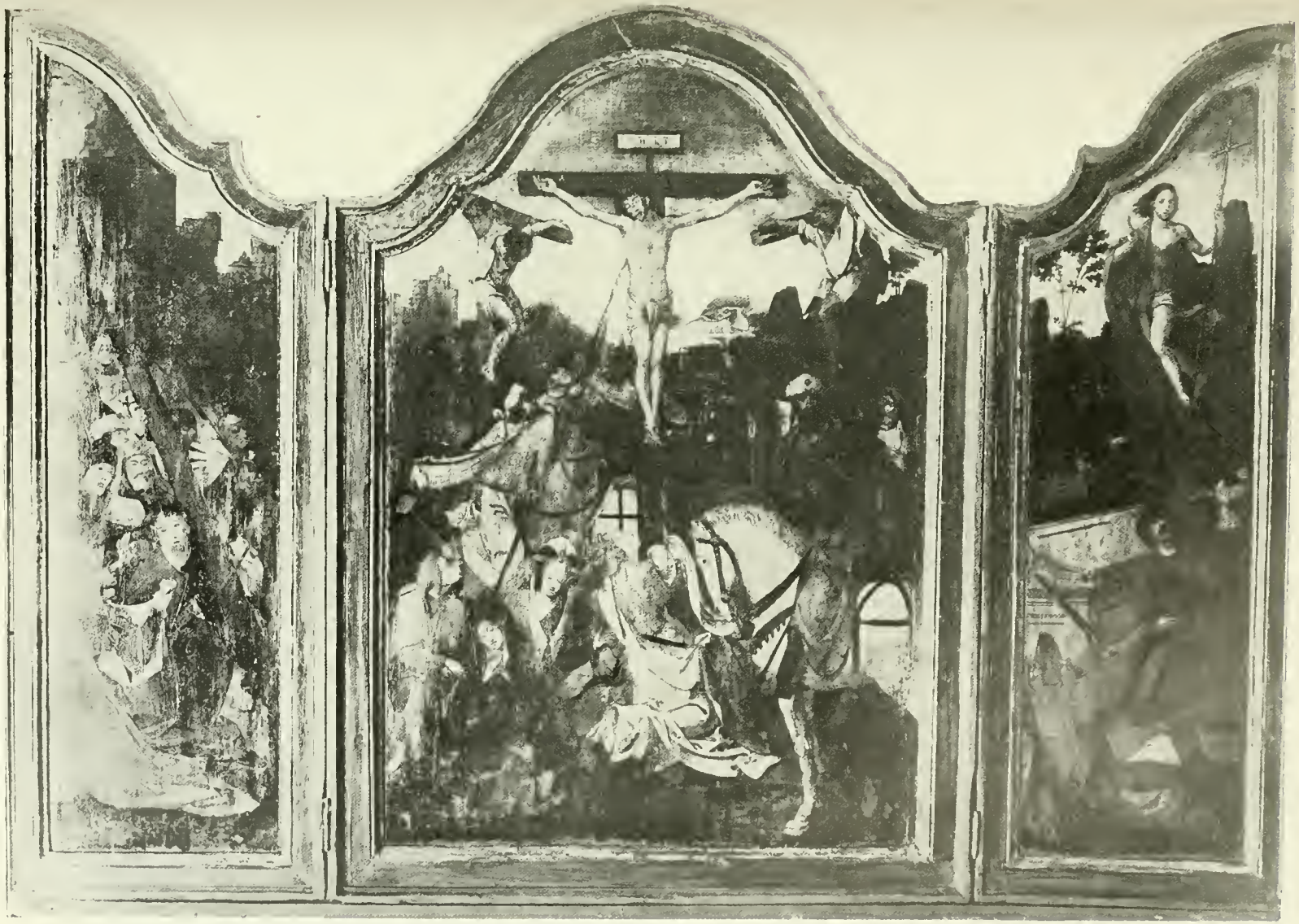


Fig. 4 — Trittico fiammingo rappresentante *La Crocifissione, Gesù sotto la Croce* e *La Resurrezione*

Fig. 5 Quadro fiammingo rappresentante il Battista e scene della sua vita

Fig. 6 — La Cattura del Santo

Fig. 7 — Erodiade riceve la testa del Santo

Fig. 8 — Pala d'altare
rappresentante un Santo Vescovo

Fig. 9 — Pala d'altare
rappresentante la Vergine col bambino

Fig. 10 — Polittico di Castrorcale
La Vergine col Bambino

Fig. 15 — Polittico di Castrorcale
S. Girolamo

Fig. 11 — S. Nicolò

Fig. 16 — S. Andrea Apostolo

Fig. 16-bis — S. Giacomo Apost

Fig. 12 — S. Pietro

Fig. 13 — La Deposizione

Fig. 14 — Santo Vescovo

Fig. 17 — Santi Apostoli

Fig. 18 — Santi Apostoli

Particolari del Polittico di Castroreale

Fig. 19 — Frammento di Trittico: La Sacra Famiglia

Fig. 20 — Il Rosario della Vergine

DIPINTI INEDITI DEI SECOLI XV E XVI NEL MUSEO NAZIONALE DI MESSINA.

POSSIEDE il Museo di Messina un copioso corredo pittorico tardo dei secoli XVII e XVIII, essendo tale, in grandissima parte, il materiale già appartenente alle chiese della città, distrutte dal cataclisma tellurico del 28 dicembre 1908; ma vanta pure una buona raccolta, con a capo il polittico di Antonello, del '4 e 500. Le mie prime cure furono dedicate a quest'ultima, e, per quanto i mezzi modesti me lo consentissero, ebbi il piacere di vedere ritornare alla loro bella e antica luce pregevoli dipinti offesi dalla cieca rabbia della natura o incosciamente offuscati e deturpati da vecchi, inconsulti ritocchi e ripulimenti. Ma l'opera difficile e lunga, purtroppo, non è ancora completa, e varie tavole e trittici e croci e quadri grandi e piccoli aspettano, ciascuno alla sua volta, la loro ora di resurrezione.

Comincio intanto col riferire intorno ad un elegante quadretto rappresentante la *Pietà* (fig. 1) (m. 0,69 × 0,83) con S. Giovanni che sostiene un lembo del funebre lenzuolo, Giuseppe di Arimatea e Nicodemo che distendono quello su cui dovrà adagiarsi, nel sepolcro, il corpo del Cristo e, con in alto, vari simboli della Passione. Il dipinto, già scurito a causa di fumo, calore di candele e baci e toccamenti di devoti, riacquistò il suo nitore mercè accurati ripulimenti compiuti dal bravo restauratore prof. Gualtieri De Bacci Venuti. Così ci è dato ammirare intera la precisione del segno, la cura minuziosa, quasi miniaturistica, del particolare, la bellezza del paesaggio limpido e terso, pieno d'aria e di luce, caratteristica questa delle opere oltremontane.

Il quadretto, nel Museo Civico, cui apparteneva, era stato classificato col nome di Ruggero van der Weyden; l'attribuzione è un po' ardita, ma credo che si tratti qui di un bravo maestro tutto ispirato dai modelli dell'insigne Capo-scuola di *Tournai*.

Il movimento Drammatico che si nota nella Deposizione dalla Croce del Prado si tramuta qui in solenne, profondo silenzio così nella Vergine dolorosa che impetrata, contempla il corpo irrigidito del figlio, come negli altri personaggi che attendono muti e commossi al loro triste compito. È questo un esemplare mirabile per sentimento di espressione ed energia coloristica, qualità che lo fanno considerare come uno dei più ragguardevoli prodotti dell'arte fiamminga.

Un seguace di Hans Memling si palesa l'autore ignoto del trittico (metri 1,48 × 0,92) disgraziatamente in antico svelato in alcune parti in seguito a forte lavatura, rappresentante la *Vergine col Bambino* (fig. 2) e negli sportelli la *Maddalena*, il *Battista* e il *devoto committente*. La Madonna siede in trono dolce e pensosa,

sorreggendo fra le braccia il divin Putto, ritratto in sembianze soverchiamente realistiche; la Maddalena, in abito lussuosamente ricco, con lungo e largo mantello e acconciatura all'orientale, reca in mano il vaso degli unguenti; il Battista presenta l'agnellino su di un volume, mentre il devoto prega in ginocchio. Attraverso le scene si disegna il paesaggio, e tutti i colori si fondono in un sano equilibrio di tinte.

Sulle faccie esterne degli sportelli sono dipinte a chiaroscuro e con segno netto e vigoroso le due figure di S. Cristoforo fig. 3) e di S. Sebastiano (fig. 3-*bis*), costui in aspetto di arciere medievale, e sul fondo superiore di quest'ultimo è scritto: SANCTE SEBASTIANE ANNO 1503.

Altro trittico fiammingo (m. 1,73 × 1.20) con manifesti maggiori caratteri cinquecenteschi, è quello rappresentante, nel centro, il dramma della *Crocifissione* e negli sportelli *Gesù sotto la Croce* e la *Resurrezione* (fig. 4). Prima del disastro era nel Duomo di Messina, ed era stato talmente impataccato da ripassate di chiara di uovo e di altre sostanze che appena se ne scorgeva la raffigurazione. Liberato di tali insudiciature, il dipinto ha ripreso la sua tonalità fresca e brillante, ed appare nella sua potenza espressiva.

Ma il gioiello del gruppo fiammingo esistente nel Museo Messinese è il quadro (m. 1 × 1,30) attribuito ad Herrimet de Bles detto *Civetta* (1) rappresentante, nel centro, *S. Giovanni Battista* (fig. 5, 6 e 7), e ai lati, in tanti quadretti divisi da una linea dorata, episodi della vita del Santo, dalla nascita al seppellimento.

La fotografia che qui rendo non è quella che io avrei desiderato; in ogni modo, essa, insieme coi particolari, basterà a dare un'idea della finezza del bellissimo dipinto curato mirabilmente in ogni dettaglio, non solo nei personaggi, ma anche negli sfondi prospettici e paesaggistici.

Notisi che la figura del Santo sorge su di un piedistallo, sul cui fronte è dipinto uno stemma gentilizio, non sappiamo di quale famiglia.

La pala d'altare rappresentante un *Santo Vescovo* (fig. 8) in abiti pontificali, benedicente, con pastorale e mitria (m. 0,68 × 1,71) ci conduce, invece, ai modelli antonelliani. Il dipinto era in cattivo stato quando il De Bacci lo prese sotto le sue cure, e solo ora, invece, ci è dato osservarlo nel suo vero e complete aspetto, con tutte le caratteristiche tratte dagli esempi del grande Antonello. Aggiungerei ancora che l'autore (Iacobello?) è vicinissimo al maestro in maniera da potersi tale lavoro ascrivere al penultimo decennio del sec. XV.

Altro esemplare sotto influenza antonellesca, ma con elementi veneziani, e specialmente crivellati nella ricchezza delle vestimenta, è l'altra pala (metri 0,82 × 1,62) raffigurante la *Vergine col Bambino* (fig. 9). Il viso della Madonna e le fattezze del Putto richiamano la maniera del celebre messinese, ma non così la tecnica in confronto di molto inferiore. Sulla predella del trono sono sparsi molti petali di rose ed è, inoltre, dipinto un cardellino, ciò che farebbe pensare ad uno dei Cardillo, pittori messinesi (2).

(1) Così il Serra, che scrive essere esso la più considerevole espressione dell'arte di cotesto pittore (in *Natura ed Arte* del 1-15 febbraio 1909, p. 380).

(2) Non abbiamo documenti sulla esistenza di un Cardillo della fine del sec. XV di cui parlano il Gallo nei suoi *Annali* (t. III, pag. 107, n. 21) e il Grosso Cacopardo nelle *Memorie dei pittori Messinesi* (Messina 1821, p. 26), ma non può nemmeno escludersi.

Notizie più sicure si hanno di altri posteriori dello stesso casato come di un Francesco Cardillo della seconda metà del sec. XVI e del di lui figlio di nome Stefano (Cfr. Grosso Cacopardo, *o. c.*, p. 64, c. 102.

Pure attorno all'orbita antonelliana si aggira l'autore del grande polittico (m. 2,45 × 3,15), già nella chiesa di S. Niccolò in Castroreale distrutta dal terribile terremoto ultimo (fig. 9-*bis*).

Il dipinto ebbe molto a soffrire non solo pei danni del tempo e della umidità delle pareti a cui era attaccato, ma anche perchè rimase esposto alle intemperie, e quando fu rimosso dal luogo, versava, in gran parte, in istato di completo sfacelo.

Esso si componeva di tre ordini e cioè di uno zoccolo con le mezze figure degli Apostoli, di tre pannelli centrali rappresentanti la *Vergine col Bambino* (fig. 10) *e i SS. Pietro* e *Niccolò* (fig. 11 e 12), e di altrettanti superiori esprimenti la *Deposizione* (fig. 13) e, ai lati (fig. 15), *S. Girolamo* ed un *Santo Vescovo* (fig. 14) leggente.

Il tutto era racchiuso in una ricca cornice architettonica a pilastri con ornamenti intagliati e in pastiglia, dorati su fondo azzurro cupo. Il distacco del dipinto dal luogo fu condotto con la massima diligenza a traverso difficoltà di ogni genere, e trasportato a Messina ne fu eseguito il restauro penosissimo, essendo il legno, all'infuori delle tavole di S. Girolamo e del Vescovo, interamente disfatto. Il polittico deterso nelle sue parti si rivelò chiaramente quale opera dei primi decenni del secolo XVI di esecuzione non fine ma ancora sotto influenze antonelliane. Alcune ineguaglianze sono evidenti, e mentre la Madonna si presenta goffa nel suo largo e pesante mantello e non meno scorretto il Bambino, la figura del Vescovo leggente appare ben modellata e piena di carattere al contrario di quella di S. Girolamo legnosa e dura in ogni suo contorno. Si direbbe quasi che vi abbia lavorato altra mano o che la stessa sia stata più felice nella riproduzione di qualche vecchio modello dell'insigne artista. Anche tra gli Apostoli (fig. 16, 17 e 18) vi ha del buono e del molto mediocre. In ogni modo il polittico non lascia di avere la sua importanza e potrà condurre alla identificazione di altri lavori dello stesso pittore a noi ignoto.

La *Sacra Famiglia* (fig. 19) qui riprodotta è data da numerosi frammenti costituenti la parte centrale (m. 0,59 × 0,90) di un trittico che malgrado sia stato ricomposto, ha lasciato una larga lacuna nella figura del Bambino. Robusto come colore, gentile come sentimento, grazioso anche nel panneggio, il dipinto ricorda la maniera ferrarese e merita di essere tenuto in conto.

Chiudo infine questa mia breve esposizione accennando ad un'altra tavola caratteristica (m. 0,75 × 1,05) rappresentante, a mo' di miniatura, il *Rosario della Vergine* (fig. 20) con i suoi quindici misteri e con la figura del re David. Attorno al mistico albero sormontato dalla Triade volano numerosissimi angioli e a piè di esso ne danzano altri in gioconda corona, ricordanti il fare dell'Albani. In basso poi, ai due angoli estremi, sono rese le due figure dei devoti, padre e figlio, con un cartellino accanto che ne indica l'età. L'opera appartiene ai primi del sec. XVII.

Messina, ottobre del 1918.

Enrico Mauceri.

DI ALCUNI ORGANI ANTICHI DELLA TOSCANA.

Tra le nostre regioni, la Toscana è forse quella che possiede il maggior numero di organi antichi. Non tutti si trovano in buono stato di conservazione; molti sono anzi in pessime condizioni: l'abbandono in cui furono lasciati per tanti anni contribuì, più che la vetustà, al loro progressivo deperimento.

Nei recenti sopraluoghi effettuati per incarico del Ministero della Istruzione Pubblica, ebbi campo di esaminare con vivo interesse e con diligente amore quegli antichi strumenti, di rendermi esattamente conto dei loro pregi e delle manchevolezze che ora rivelano, così da formarmi un preciso criterio su la convenienza o meno di procedere a restauri per conservarli alla Storia e all'Arte.

In vero la storia dell'arte organaria italiana, se pure non vanta un primato assoluto in ordine cronologico, registra però tradizioni remote quanto cospicue, che appunto nella Toscana si onorano dei nomi di artefici eminenti, come Matteo di Paolo da Prato, Lorenzo di Jacopo e Benricevuto di Leonardo, pure da Prato, Domenico di Maestro Lorenzo, Onofrio Zeffirini e Romani da Cortona, Andrea e Cosimo de Ravani di Lucca, i quali operarono in quella regione nei secoli XV, XVI e XVII, con vero incremento e decoro dell'arte nostra.

A differenza di taluni organi tedeschi e olandesi del XV secolo, di maggiore complessità fonica e meccanica, i nostri erano forniti di una sola tastiera, variabile da 44 a 51 tasti e di una pedaliera non indipendente, limitata a pochi tasti. Inoltre era esclusa dai più antichi la tromba di 8 piedi, sembrando giustamente che la presenza di tale registro ad ancia — solitamente roco, sguaiato e disgustoso — nuocesse anzichè giovare all'insieme fonico dell'Organo. L'impronta di purezza classica si mantenne presso che ininterrotta durante un lungo periodo, fin che, con l'uso venutoci dalla Spagna, dei registri spezzati e con l'introduzione di varî tipi di registri ad ancia, l'Organo assunse quella fisonomia falsa e barocca, che doveva fatalmente trascinare alla decadenza l'arte e la produzione musicale organistica.

Fino all'epoca Serassiana, cioè fino alla prima metà del secolo XVIII, gli Organi non differivano dal modello tipico se non appunto per l'aggiunta della tromba, di alcuni registri labiali o di qualche tasto al manuale in più o in meno. La dolcezza dell'intonazione generale (esclusa quella della tromba, invariabilmente pessima) conferiva loro una sonorità nobile, calma e trasparente.

La teoria degli armonici (spiegata scientificamente solo nel 1701 dal Sauveur) aveva un'applicazione intuitiva più che scientifica, logica e pratica. Il flauto in XII^a, registro separato dal ripieno, ce ne offre il migliore saggio. La tromba e l'accoppiamento del flauto in XII^a coi *fondi* in 8 piedi erano le sole combinazioni che offrivano una varietà di entità notevole in ciò che con espressione moderna si direbbe l'*istrumentale dell'Organo.*

Pure, non ostante le limitazioni tonali, le gravi deficienze ed imperfezioni meccaniche e la povertà dei mezzi d'esecuzione, quanta luce di gloria seppero offrire quei vecchi strumenti alla schiera insigne dei nostri grandi Maestri-organisti, tra i quali brillano Landino, i Gabrieli, Squarcialupo, Lotti, Merulo, Frescobaldi, Antegnati, Luzzaschi, Pasquini, Padovano, Parabosco, Zipoli, Azzolino della Ciaja e Martini!

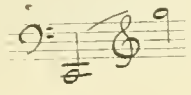
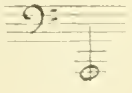
*
* *

Premesso che, a traverso gl'inevitabili ritocchi, riparazioni, aggiunte e modifiche praticate in processo di tempo negli Organi, torna assai difficile precisare quanto rimanga in essi dei loro autori originarî, non mi pare azzardato asserire che l'*Organo della Chiesa dell'Ospedale di S. Maria della Scala in Siena* (per il rudimentale meccanismo dei registri, il cui gioco è azionato da manubri di ferro a foggia di chiodi, per la struttura della tronca tastiera a pedali, per quella della tastiera a mano limitata a 47 tasti, nonchè per la forma primitiva dei mantici e per il materiale metallico impiegato), presenti i caratteri della fabbricazione quale era al tempo di Matteo, autore, fra varî altri, dei celebrati organi collocati in Santa Maria del Fiore a Firenze e in San Francesco a Lucca. La voce di quest'Organo — blanda nei registri di fondo, alquanto stridula nel ripieno — si espande timidamente, quasi con ritegno. Talvolta, per l'irregolare pressione dell'aria, si ha l'impressione che oscilli con ritmo singhiozzante. Essa è così diversa da quella degli organi moderni, che sembra evocare cose e tempi lontani, come quelli che la nostra anima ama custodire e carezzare nel fondo di essa, in penombra, tra le pieghe dei ricordi d'infanzia, il cui richiamo ce ne rinnova intensificato il fascino e le soavi emozioni!

Le cause determinanti la tempra di tal voce (leggerissima pressione d'aria, sovrapposizione di polvere, ossidamento del metallo) sono comuni agli organi di antica costruzione, d'onde l'affine loro caratteristica. La necessità di conservarli inalterati nella parte fonica è evidente, quando non si vogliano distruggere gli elementi tipici che servirono a mettere in luce le creazioni dei grandi compositori-organisti del XVI, XVII e XVIII secolo. Non altrettanto penso si debba fare riguardo la meccanica. I perfezionamenti odierni di trasmissione, di separazione e compensazione dell'aria possono venire introdotti, con vantaggio per l'esecutore. A riprova del mio asserto sta l'esempio dei tre *Organi della cattedrale di Siena*, ai quali la rinnovata meccanica, applicata dagli Agati-Tronci di Pistoia, valse a porre l'organista in migliori condizioni di agibilità.

Ecco il prospetto di quello di *Santa Maria della Scala in Siena:*

REGISTRI INTERI

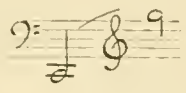
Principale di 8 piedi  più tre note gravi fino
Ottava di 4 piedi
2 di ripieno o Cornetto al *la* 
Decimaquinta
Decimanona
Flauto di 4 piedi

Tastiera unica; pedaliera *in sesta* (tronca).

Nessuna canna in legno. Le canne poste in facciata sono bene conservate: tutto il rimanente è in pessimo stato.

La necessità di rimettere quest'Organo in condizione da poterne convenientemente usufruire si dimostra quindi *urgente*.

Di maggiore entità, e più importante del precedente per valore storico-artistico, appare l'*Organo della chiesa di San Domenico*, pure *in Siena*, del quale la primitiva installazione risale al 1451. Esso comprende:

REGISTRI INTERI
- *Principale di 8 piedi*  più la prolungazione di un'ottava in *sesta* nella parte grave che serve per la pedaliera alla quale è collegata.
- *Ottava di 4 piedi*
- *Decimaquinta*
- *Decimanona*
- *Vigesima* 2ª, 6ª e 9ª
- *Cornetto*
- *Flauto di 8 piedi*
- *Tromba di 8 piedi* (aggiunta certamente assai più tardi)

tutti appartenenti ad un unica tastiera.

La pedaliera è in *sesta*. Esclusa la tromba — il cui suono è semplicemente orribile — gli altri registri dànno un risultato fonico buono, e lo darebbero magnifico, quando si provvedesse alle indispensabili riparazioni. Non venne fatto uso in quest'Organo di canne di legno, come in molti degli altri Organi dei quali ci occuperemo in questo scritto. Alla pedaliera sono assegnate le canne di metallo più gravi del principale; e non è a dire quanta trasparenza di suono derivi da ciò all'insieme dell'istrumento.

Chi consideri con un senso artistico la somma dei pregi di quest'Organo, non può esimersi dal sollecitarne la conservazione e la restituzione al suo perfetto funzionamento.

Il magnifico Duomo di Siena possiede ben tre Organi antichi, meritevoli di particolare considerazione.

È dubbio se nel principale dei tre, collocato a destra dell'altare maggiore, su la porta della sacristia, esistano residui di quello costruito nel 1159 da Lorenzo di Jacopo da Prato. Stando alle affermazioni del venerando Maestro-organista, Mons. Giuseppe Bernini, parrebbe che nella seconda metà del secolo XVII venisse riformato per opera dei Ravani di Lucca. In vero ad eccezione dei registri ad ancia e della *Dulciana*, probabilmente aggiunti dagli Agati-Tronci, la compagine sonora dell'Organo emerge per dolcezza, chiarezza, nobiltà e classicità di timbro.

La sua costituzione fonica è la seguente:

REGISTRI SPEZZATI
- *Principale bassi* / *Principale soprani* — *di 16 piedi* (comincia dal secondo *do*)
- *Principale bassi* / *Principale soprani* — *di 8 piedi*
- *Dulciana di 8 piedi* (dal secondo *do*)
- *Ottava bassi* / *Ottava soprani* — *di 4 piedi*

REGISTRI INTERI
- *Decimaquinta di due piedi.*
- *XIX*ª, *XXII*ª, *XXVI*ª *e XXIX*ª.

Cornetto soprano (dal *fa* centrale).
Decimino (ottavino *di 2 p.*) soprani.
Voce angelica (flauto *di 4 p.*) dal secondo *do*.
Cornetto cinese (flauto in V^a^).

Tromba bassi } *di 8 piedi.*
Tromba soprani }

Clarone bassi (*di 4 p.*).
Corno inglese soprano (*di 16 p.*).
Bombarde ai pedali.
Corni dolci (*di 16 p.*).
Contrabassi.

Tastiera unica cromatica. Pedaliera cromatica di 12 note.

Il *Cornetto*, il *Decimino*, la *Voce angelica* ed il *Cornetto cinese* appaiono di fattura molto antica: il loro suono è argentino, puro, stupendo. A cagione della grossolana lavorazione, della difettosa intonazione e dello scadente materiale metallico adoperato, tutti i registri ad ancia sono invece privi di qualsiasi pregio.

La cristallina limpidezza di suono costituiva forse il pregio maggiore dell'arte organaria dei tempi antichi. Le gradazioni dinamiche non avevano bruschi trapassi; e per l'assenza delle ancie, dei bordoni e delle viole, l'impasto risultava assai omogeneo ed equilibrato.

Ricordo per analogia gli Organi tutt'ora ben conservati, immuni da manomissioni sostanziali, della basilica di S. Petronio in Bologna, i quali ci fanno pienamente concepire quale sia stata la bellezza, la purezza, l'austerità delle armoniose voci degli antichi Organi italiani.

Il *secondo Organo del Duomo di Siena* trovasi situato sul lato sinistro dell'altare maggiore ed ha, su per giù, lo stesso fondo e le stesse prerogative dell'organo principale.

Esso possiede in meno, ed è ventura, i registri ad ancia; e per tale assenza conserva più spiccatamente il carattere antico. Ha una sola tastiera cromatica e la pedaliera cromatica di 12 note; il tutto in ottimo stato.

Il *terzo Organo* della medesima Cattedrale, collocato sopra l'altare della Madonna, benchè sia di costruzione meno antica degli altri due, è però poco dissimile dal secondo. Manca di gravità; pure la qualità del suono è insinuante. L'accordatura è a sistema temperato; la meccanica discreta.

Dovrei pure ricordare che Siena possiede inoltre un piccolo Organo, che fregia una parete della *Cappella del Palazzo di Città*, e che per le modeste sue proporzioni ricorda quello di Claudio Merulo, che si conserva nella Biblioteca del Regio Conservatorio di Musica in Parma.

Il piccolo organo senese comprende pochissimi registri il più grave dei quali è un'ottava di quattro piedi; ma disgraziatamente trovasi in istato di completo sfacelo. Non rappresenta più un Organo, ma un *desiderio* di Organo, un mobile d'ornamento, che come tale può rimanere in luogo.

* * *

Pregevoli e interessanti sono gli Organi antichi di Firenze, di Lucca, di Pistoia, di Prato e Cortona.

Quello costruito da Onofrio Zeffirini nel 1571 per la storica e monumentale chiesa del *Monastero della SS. Trinità in Firenze* (l'autenticità del quale è provata dalle memorie gelosamente custodite in archivio dal dottissimo Rev. Priore del Monastero stesso) si può considerare un modello del genere.

Le proporzioni dell'istrumento sono forse troppo modeste per la vastità del tempio: la potenzialità fonica (costituita da un *Principale* di 12 piedi, un'*Ottava* di 4, *Decimaquinta*, *Decimanona*, *Vigesima seconda*, *Vigesima sesta*, due *Cornetti* - uno dei quali impropriamente classificato *Corno dolce* - da una *Tromba* di 8 piedi e da tre canne di legno corrispondenti alle note *do*, *re*, *mi* di 16 piedi, per integrare le mancanti del *Principale*, assegnate alla pedaliera) parrebbe insufficiente a sostenere l'accompagnamento del Coro o ad emergere separatamente da questo. Pure, di quale e quanta soave armonia - quando si elimini la Tromba - si avviluppano le capaci navate al soffio delle onde sonore del minuscolo produttore di suoni!

Accade per gli Organi lo stesso fenomeno cognito agli oratori. Più la voce è forzata, più essa si eleva su la gamma dei toni, e meno rispondenza di giusta propagazione si ottiene. Gli ambienti saturi di armonicità si ribellano alle violentazioni! Un'oscura legge di equilibrio sembra intervenga a proteggerli ed a difenderli dagli audaci attentati; così che per averli docili alleati, conviene governarli con arte e con discrezione.

Con ciò non intendo asserire che non si possano ornare le basiliche nostre di organi di maggiore potenzialità; ma è necessario che le opere moderne siano informate a quello squisito senso d'arte che presiedeva alle antiche.

Era infatti costume degli organari di quel tempo, prima d'accingersi alla costruzione di un organo (che veniva lavorato sul posto e non in fabbrica, come avviene ai giorni nostri), d'*ispirarsi all'ambiente* in cui doveva essere collocato lo strumento. Essi lo *sentivano*, lo *studiavano*, ne *respiravano* la sublime poesia, ne *subivano* il misterioso fascino; e sotto l'impulso di tali impressioni concepivano e intonavano l'istrumento, così da conferirgli il *sapore*, direi quasi il *ritmo* dell'architettura dominante nell'ambiente, armonizzandolo perfino con la classicità delle linee, con la sobrietà decorativa delle casse esterne, alle quali non avrebbero osato infliggere un connubio men che puro ed armonico.

E poi che ho avuto opportunità di ricordare più sopra gli storici organi di S. Petronio in Bologna, mi si consenta qui di soggiungere che in essi è degna di rimarco l'affinità della loro impronta fonica con la maestosità delle linee architettoniche del tempio; onde si direbbe quasi che il suono tenda ad elevarsi verso le gigantesche arcate; mentre in vece appare stridente il contrasto offerto dall'opulenza delle attuali casse di stile barocco, inopportunamente sovrapposte alle preesistenti.

Ritornando, dopo questa non forse inutile digressione, all'*Organo* della *SS. Trinità*, ritengo, a mio modesto avviso, che si dovrebbe mantenere intatto lo storico istrumento dello Zeffirini - spogliandolo, s'intende, della tromba - e fruire di esso durante le funzioni minori; mentre per quelle solenni converrebbe un organo moderno, poco dissimile nella struttura fonica dall'antico, ma ad accordatura *a temperamento equabile*, provveduto di un secondo manuale, di pedaliera cromatica estesa e costruito conforme i dettami dell'arte organaria moderna.

Il tempio di *S. Maria del Fiore* possiede due Organi antichi: quello principale (a destra di chi entra), riformato non molti anni or sono dai Tronci di

Pistoia, oltre ai *Registri di fondo* di 16, 8 e 4 piedi ed al *Ripieno*, possiede registri di *Viole*, tappati, e ad ancia, distribuiti su due manuali e pedaliera cromatica. Le canne della facciata (e probabilmente di tutti i registri ad anima), vennero inopportunamente allungate; mentre per ottenere maggiore profondità di suono sarebbe bastato spostarle di un semitono e costruire la canna più grave di ogni registro.

Appare da ciò evidente che l'influenza dei tempi si è fatta sentire anche dai preposti all'Amministrazione di S. Maria del Fiore, i quali credettero opportuno di procedere all'ampliamento dell'antico Organo, permettendo l'aggiunzione di quei registri che rispondono al gusto moderno.

Il *secondo Organo di S. Maria del Fiore* (a sinistra di chi entra), non fu manomesso e mantiene per buona ventura il suo puro carattere antico. Ma anche in questo converrebbe dare l'indispensabile ostracismo alla *Tromba* di 8 piedi, elemento ingrato e ribelle all'assimilazione.

Non può certo meravigliare che dei due Organi di S. Maria del Fiore io preferisca le qualità sonore di quello non riformato. Esso parla un linguaggio arcaico, è vero, ma un linguaggio da cui trasparisce la purezza immacolata del suono, al quale l'orecchio nostro si protende cullandosi in esso, come quando ascolti voci ben note e care.

Sotto la volta solenne di *Santa Croce*, che tra i resti mortali dei più grandi italiani accoglie pur quelli di due nostri musicisti immortali, troneggia un Organo, apparentemente di gran mole, il quale, se pure in origine avrà posseduto qualche pregio, non può destare allo stato attuale che un senso di pena. Le ingiurie del tempo e l'incuria degli uomini si sono dati la mano per cospirare ai danni del vecchio istrumento.

Rimettere in buono stato il materiale meno deteriorato (i registri cioè di fondo e di ripieno) e integrare l'Organo con fine accorgimento, sarebbe opera meritoria. In difetto dell'artista adatto alla bisogna, consiglierei sostituire al vecchio un organo completamente nuovo, concepito italianamente, e tale che fosse degno del meraviglioso tempio, sacro a Dio, all'Arte e alla Patria.

In Firenze deve essere anche ricordato l'*Organo della Badia dei Benedettini*, benchè abbia minore importanza dei precedenti. La sua portata di 8 piedi ne denuncia subito la modesta entità; tuttavia il numero dei registri che lo compongono non è tanto esiguo come si potrebbe supporre, e per la qualità della voce può competere coll'Organo della Trinità, pur senza uguagliarne la sonorità nobile e ampia. La meccanica è difettosissima, come in tutti gli Organi d'antica data; e il difetto si accentua ancor più per la sobbalzante immissione e l'affannosa emissione dell'aria.

È una ruga rivelatrice, un segno di decrepitezza, per combattere la quale occorrono cure energiche, anzi radicali.

*
* *

Dei due Organi che ornano le ampie navate della superba *Cattedrale di Lucca*, il primo (quello al lato della sacristia) fu costruito nel 1480 da Domenico di Maestro Lorenzo, e restaurato nel 1792 da ignoto artefice: l'altro, che gli sta di fronte, è opera compiuta nel 1615 da *Andreas et Cosmus de Ravanis-Lucenses*, come attesta l'iscrizione apposta sotto la Cantoria.

Il primo è costituito da un *Principale* di 16 piedi, la cui canna più grave di quelle in metallo poste in facciata, è un *sol* grave; poi fino al *do* profondo

– senza i cromatici – in canne di legno. La tastiera consta di 51 tasti, oltre la prima ottava in *sesta*. Pedaliera cromatica, con ritornello al 2° *do*, complessivamente di 17 tasti.

È evidente che nei restauri del 1792 si fece posto a parecchi registri ad ancia, come è palese che di taluni altri il Maestro di Cappella e l'Organista consigliarono la soppressione. Quelli rimasti non sono per verità intollerabili, ma disdicono all'insieme fonico dell'Organo, che vanta registri di *principali*, di *ripieno*, di *Flauti* ed un *Cornetto* assolutamente di primo ordine. Ricercare ed assodare la paternità di essi è còmpito difficile e forse superfluo. Ciò che importa è la constatazione del loro pregio e della buona conservazione. Ed io ho la viva compiacenza di affermare l'una e l'altra cosa con persuasione piena e sicura.

Oggi, dopo l'instaurazione della Musica Sacra, anche l'Organo deve spogliarsi di quegli elementi che sono pregiudizievoli alla sua vera essenza; e la purificazione, accoppiata ad una ben intesa opera di restauro, gioverà ai fini dell'Arte e salverà dal dissolvimento un insigne prodotto artistico.

Il *secondo Organo della Cattedrale di Lucca* ha un *Principale* di 8 piedi, oltre il prolungamento alla prima ottava in *sesta*, destinata alla pedaliera, la quale non ha registro proprio. La sua funzione attiva dipende dal collegamento alla prima ottava in *sesta* del principale, le cui canne gravi sono parte in metallo e parte in legno. Manticeria e meccanismi primitivi: canneggio di tipo classico, ma in condizioni deteriorate e carico di uno strato abbondantissimo di polvere.

L'apprezzamento espresso per il secondo Organo della Cattedrale di Firenze vale per questo di Lucca. Sarebbe desiderabile che si provvedesse alla sua conservazione con un limitato ma sapiente restauro.

Simile a quello maggiore della Cattedrale è l'*Organo*, esistente pure in Lucca, nella *Chiesa di S. Frediano:* i pregi ed i difetti comuni ad ambo gli strumenti denotano l'identica loro origine, o per lo meno si fanno ritenere della medesima epoca. Si ammira anche in questo di San Frediano la squisita intonazione dei registri di *Principale*, *Ottava*, XV^{a}, XIX^{a}, XXII^{a}, XXVI^{a}, XXIX^{a}, XXXIII^{a}, *Nazardo*, *Flauto di 4t. Cornetto* e *Voce umana (unda maris)*, che costituiscono la parte sostanziale dell'istrumento; come si riceve una sgradevole impressione del risultato fonico dei registri ad ancia (*trombe* e *claroni*). Per le ragioni su esposte ritengo si debba por mano a rinnovare l'armamento dei meccanismi ed a rimettere in buono stato la parte pregevole degli agenti sonori, asportando o sostituendo con altri di buona fattura quelli non apprezzabili.

La maggior parte degli Organi antichi di Pistoia, di Prato e di Cortona sembrano foggiati da un unico artefice: Onofrio Zeffirini. Fanno eccezione l'Organo della Cattedrale di Pistoia e quello della Cattedrale di Prato. Il primo, costruito nel 1421 da Matteo da Prato, restaurato e ampliato a più riprese, *subì* nel 1839 una completa trasformazione, a causa della quale nessun vestigio, niuna traccia rimase dell'originario di Matteo. Non venne però depauperato o snaturato il ripieno, che si mantenne e si rafforzò anzi, sopra tutto per opera dei Serassi, ai quali più d'ogni altro spetta il vanto d'averne fissato e tramandato il magniloquente tipo.

Nella trasformazione del 1839, compiuta dagli Agati-Tronci, l'*Organo della Cattedrale di Pistoia* venne accresciuto di registri ad ancia, conservando il *ri-*

pieno coi relativi *Principali* e *Ottave*, il *Flauto in V.*, il *Flauto di 8 piedi soprano*, il *Flauto di 4p.*, il *Cornetto* e l'*Ottavino*. La pedaliera fu mantenuta tronca, in *sesta*, pure raggiungendo 17 tasti di estensione apparente.

Quest'Organo partecipa dunque dell'antico e del vecchio tipo: l'*antico*, rappresentato dai registri ad anima, è *ottimo;* il *vecchio*, costituito da quelli ad ancia, è *pessimo*. La trasmissione meccanica disuguale e rumorosa, agisce imperfettamente. Pur essendo in buono stato di conservazione, varrebbe il prezzo dell'opera una riforma che lo rendesse atto all'esecuzione di buona musica.

Anche dell'*Organo della Chiesa dei Serviti in Pistoia*, costruito da Matteo nel 1424, è molto se, in seguito al rifacimento compiuto nel 1900, siano rimaste alcune canne del *Principale di 8p.*, e se non sia stata alterata l'estensione della tastiera di 44 tasti, mantenendo (pur troppo) la pedaliera in *sesta*. L'avervi introdotto a sproposito la *Viola*, il *Corno dolce*, la *Tromba*, il *Corno inglese*, la *Bombarda* (questi due ultimi registri detestabili) e i *Contrabassi* alla pedaliera, pesanti sì da coprire e soffocare il suono del *Ripieno*, ne ha fatto conseguire un'opera ibrida, mal consigliata e peggio riuscita, non corrispondente a concetti di modernità, nè a quello di restituire al primitivo stato l'Organo, delle cui pregevoli qualità foniche rimangono a testimonianza il *Flauto di 4p.*, il *Cornetto*, l'*Ottavino*, l'esile ma argentino *Ripieno*.

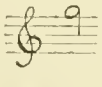
Prato conserva pure quattro antichi organi: l'uno nella Cattedrale, l'altro in S. Maria del Soccorso, il terzo nella Chiesa di San Domenico, l'ultimo in quella dello Spirito Santo.

A giudicare dallo stato in cui presentemente si trova l'Organo *della Cattedrale*, non è difficile arguire a quali e quante trasformazioni sia andato soggetto dall'epoca della sua costruzione, che viene attribuita a Matteo.

Il Pasi di Campo Bisenzio, che a più riprese fu incaricato di riparazioni ed innovazioni all'antico strumento, ebbe il non piccolo merito di non privarlo di taluni registri, quali il *Principale*, il *Cornetto*, il *Flauto* di *4p.* Risulta pure discreto il *Ripieno*, buono il *Flauto Soprani* dell'*Organo in eco:* il rimanente non è punto pregevole.

Al contrario, l'*Organo della Chiesa di S. Maria del Soccorso*, che con qualche fondatezza si può ritenere costrutto dallo Zeffirini intorno al 1550, è rimasto intatto nella sua costituzione fonica e nella rudimentale sua esteriorità meccanica. Tutto lascia supporre che non vi siano stati fatti lavori di ampliamento e neppure di manutenzione, a giudicare dal deplorevole stato in cui si trova; onde, a parte l'antichità autentica, l'interesse che esso offre rimane scarso.

La *Chiesa di S. Domenico* possiede un piccolo Organo del secolo XVI, probabilmente anch'esso opera dello Zeffirini.

La tastiera va dal *do* al *do*  con la 1ª ottava in *sesta*. Pedaliera tronca (pure in *sesta*) senza *Contrabassi* e sprovvista dei *cromatici do diesis*, *re d.*, *fa d.* e *sol d.*

I REGISTRI INTERI COMPRENDONO

Principale di 8p. (la prima *Ottava* in *sesta*, con canne
Ottava di legno aperte, a servizio della pedaliera).
Decimaquinta
Decimanona
Vigesima seconda
Flauto di 4p.

Voce umana (unda maris) } Soprani dal *fa d.* centrale.
Cornetto a 3 file }

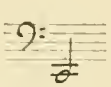
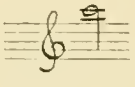
La manticeria è imperfetta, insufficiente, ma il suono di tipo classico, cristallino, magnifico, rendono questo strumento interessante e meritevole delle indispensabili riparazioni.

Ricordo in fine l'*Organo della Chiesa dello Spirito Santo*, perfettamente identico (anche nei pregi e nei difetti) al precedente della chiesa di S. Domenico.

***

Fra gl'istrumenti che Onofrio Zeffirini costrusse per talune chiese della nativa Cortona, primeggia l'Organo collocato l'anno 1560 in quel gioiello d'Arte, che è la chiesa di *Santa Maria Nuova*. Esso conserva inoffuscati il candore e la purezza di suono particolari all'epoca, così che questo prezioso strumento può rivaleggiare con l'altro famoso della SS. Trinità in Firenze.

Eccone il prospetto:

Tastiera dal  al  più il prolungamento della 1ª Ottava in *sesta* comune alla pedaliera.

Pedaliera tronca (in *sesta*) senza i cromatici *do diesis, re d., e sol d.*

REGISTRI INTERI
- *Principale di 8p.* (oltre la 1ª *Ottava in sesta*).
- *Ottava di 4p.*
- *Decimaquinta*
- *Decimanona*
- *Vigesima seconda*
- *Flauto di 4p.*

Voce umana soprani (unda maris).

Accordatura disuguale.

In rapporto alla sua rispettabile esistenza non appare fonicamente deteriorato: occorrerebbe provvedere a rifare la meccanica e la manticeria; ciò che è sperabile avvenga per quella gelosa sollecitudine che lo Stato deve avere per le opere d'arte di vero interesse, che fortunatamente ancora esistono in Italia.

L'*Organo della Chiesa di San Francesco in Cortona* è di autore incerto: si ritiene che la sua origine rimonti circa il 1550. Ma in progresso di tempo, la sua struttura organica ha subìto mutazioni apprezzabili, quale l'amplificazione del *Ripieno* che comprende la *Vigesimanona*, mentre è biasimevole l'aggiunta della *Tromba* (bassi e soprani), che, come di consueto, è orribile.

In complesso non è uno strumento di valore molto notevole; inoltre trovasi in cattivo stato per l'ossidatura delle canne interne.

Migliore, anche per la buona conservazione, è l'*Organo di S. Filippo*, dalla cui compagine sonora emana tale dolcezza e classicità di timbri, che c'induce a ritenerlo opera autentica - e per fortuna non manomessa – di Onofrio Zeffirini. Il rinnovamento della meccanica e della manticeria gioverebbe a ridonare il perfetto funzionamento desiderabile a questo strumento pregevole.

Sorvolo su l'*Organo della Chiesa di S. Domenico*, opera dello Zeffirini completamente perduta, ed in cui nulla è più riparabile; nè più confortevoli impressioni ho ritratto esaminando l'*Organo della Cattedrale di Cortona*, il quale, con la riforma attuata dal Tronci, perdette le classiche caratteristiche zeffiriniane per assumere quelle congenite ai criteri che mal guidarono i nostri fabbricanti dell'epoca serassiana fino ad un quarto di secolo fa.

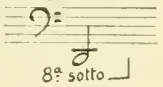
Per buona ventura riforme di tal genere non se ne verificano ormai più: i vecchi, combattuti sistemi hanno finito per cedere il posto ai nuovi, che sotto varî aspetti si riallacciano alla sana tradizione, e alla quale i nostri costruttori dimostrano, nel desiderio e nel fatto, di volersi ravvicinare per emanciparsi dalle influenze straniere e creare quello che finalmente si possa dire il *tipo nazionale*. L'auspicato avvenimento apporterà novello impulso alla propaganda epuratrice, rinvigorirà nei tiepidi la fede nell'Arte organaria nostrana, scuoterà dal lungo torpore gl'immemori e gl'indifferenti. E allora non tarderà a manifestarsi la necessità di procedere a nuove riforme, del cui beneficio fruirà, come altri, l'*Organo della Cattedrale di Cortona*, che potrà così riprendere il posto d'onore al quale l'aveva elevato l'arte magistrale di Onofrio Zeffirini.

Non mi sono occupato del piccolo *Organo di Santa Maria a Quarto di Bagno a Ripoli* (Firenze). Esso, se bene porti la firma di Bartolomeo de Ravani che lo costrusse nel 1664, si trova attualmente così logoro e sfasciato che non presenta più alcun valore artistico: si può dire che fa il paio coll'altro organetto della Cappella del Palazzo di Città di Siena. L'interesse storico dell'istrumento, in relazione all'arte organaria, è vinto da quello che presentano gli organi, anteriori di un secolo, costruiti dallo Zeffirini, dagli Antegnati e da altri fabbricanti del secolo XVI; in rapporto poi all'arte particolare dei Ravani è superato mille volte dal magnifico esemplare di Andrea e Cosimo (Ravani) esistente nella Cattedrale di Lucca.

Non chiuderò tuttavia queste mie note senza illustrare il maraviglioso Organo, opera di Luca e Bernardino da Cortona, che da quasi quattro secoli diffonde le sue armonie dolcissime sotto le austere vôlte della magnifica *Cattedrale di Arezzo*. Lo strumento ha una facciata grandiosa, divisa in cinque parti, chiusa in una ricca cassa di legno intagliato e dorato.

Nella sua formazione originaria (che risale al 1536) l'Organo si componeva molto probabilmente di:

Principale di 8p. con prolungazione della 1ª Ottava, in corrispondenza con la pedaliera fino al *re* grave che è la canna maggiore in facciata. Le prime due canne, a complemento della 1ª Ottava e quella per le note: *mi b.*, *sol b.* e *la b.*, vennero aggiunte più tardi con canne di legno.



Ottava di 4p. (con la prolungazione alla 1ª Ottava).
Decimaquinta di 2p.
Decimanona
Vigesima seconda, sesta, nona, e
Trigesima prima.
Flauto di 4 p. (senza prolungazione alla 1ª Ottava)
Voce Angelica Soprani (dal *mi* centrale)
Cornetto Soprani.

Al Pedale avrà corrisposto la prima *Ottava* della tastiera.

È lecito supporre che soltanto più tardi fossero aggiunti i registri: *Tromba Soprani* di *8 p.*, *Trombe Bassi* di *8 p.* (con prolungazione della 1ª Ottava), *Salicionale Soprani*, *Salicionale Bassi* di *8 p.*, *Clarone Bassi* di *4 p.*, *Campanelli* (N. 16), *Contrabassi ed Ottava* alla *Pedaliera*, *Timpanone* o *Rullo*, e venisse diviso in Soprani e Bassi l'antico *Principale* a registro intero.

Lungi dal portare un miglioramento, le aggiunte fatte infusero nell'Organo una sostanza fonica così disarmonica e disgregatrice da pregiudicare gravemente la classica purezza primitiva. Pure questo strumento potrebbe riprendere il suo posto onorevole tra i migliori organi d'Italia mercè una ben intesa riforma, che, mantenendo inalterati i preziosi elementi fonici caratteristici, amplificasse le sue risorse e modernizzasse il funzionamento meccanico. In sostanza la riforma dovrebbe in ogni suo particolare informarsi al principio di restituire all'Organo la sua fisonomia originaria, eliminando quasi tutte le posteriori aggiunte. Restituito nello stato che indubbiamente gli conviene, l'*Organo del Duomo di Arezzo*, potrà rievocare alla nostra mente e all'animo nostro l'antico nobile linguaggio ideale con un godimento puro e benefico.

Giunto al termine di questa memoria, che riassume e commenta i rilievi e gli appunti che ebbi campo di fare nelle ispezioni agli antichi organi della Toscana, sento il grato dovere di esprimere i sensi della mia viva ed affettuosa riconoscenza a quelle egregie e cortesi persone, che mi furono prodighe del loro ausilio prezioso nelle mie ricerche; e cito a titolo di benemerenza i nomi dei colleghi prof. Benedetto Landini di Firenze, M.° Gaetano Luporini di Lucca, M.° Icilio Orlandini di Pistoia, M.° Giunio Bruto Silvestrini di Cortona, M.° Luigi Borgesio di Prato, del M. R. Canonico M.° Giuseppe Bernini e del Sacerdote D. Fortunato Sderci di Siena.

In particolar modo ringrazio l'On. Ministro della I. P. non solo per l'onorifico incarico che si compiacque conferirmi, ma ben anche per la proficua opportunità offertami di studiare con indagine approfondita parecchie delle opere cospicue dei nostri insigni artefici del passato, di porre in piena luce il valore di questa parte pur tanto considerevole del patrimonio artistico nazionale, e in pari tempo di trarre dai pregi di quei classici strumenti, argomenti sicuri di considerazioni e di raffronti, che potranno giovare a ricollegare alle sue nobili origini, ai puri e schietti caratteri tradizionali l'arte organaria italiana.

M. Enrico Bossi.

OPERE DI PIETRO PAOLO AGABITI FINORA NON IDENTIFICATE.

LLA non lunga serie delle opere di Pietro Paolo Agabiti da Sassoferrato, la quale si inizia con la *Madonna fra i santi Pietro e Sebastiano*, datata 1497, del Museo civico di Padova, e termina col ritratto del beato Giovanni Righi da Fabriano, eseguito, a detta del Menicucci, nell'anno 1539 nella Chiesa dell'Eremita in Cupramontana (1), aggiungo altri quattro dipinti, limitandomi a illustrarne brevemente le riproduzioni.

Di essi il più antico, per le affinità che ha con la tavola di Padova, mi sembra l'affresco rappresentante la *Vergine col Bambino fra i santi Francesco e Domenico*, esistente sulla parete di sinistra della chiesa di S. Colombano in Bologna, attribuito a scuola bolognese del sec. XV. Le influenze dell'arte di Cima da Conegliano vi appariscono, come sempre, sensibilissime, ma il pittore non si è ancora completamente irrigidito nel convenzionalismo che andò ognora più dominando nelle sue opere.

*
* *

La tavola di proprietà della signora Gemma Mongiardini Rembadi in Firenze, entro un cartiglio situato in basso, a destra, recava probabilmente il nome dell'autore e forse la data di esecuzione, oggi illeggibili. Ma l'opera è assai affine così al *Presepe* esistente nella chiesa di S. Maria del Piano, in Sassoferrato, come alla tavola rappresentante la *Madonna in trono fra S. Marco e la Maddalena*, nella chiesa di S. Maria di Catobagli. Ambedue questi quadri furono dall'autore sottoscritti con l'indicazione dell'anno 1511, e a quel medesimo tempo deve appartenere il dipinto della signora Mongiardini Rembadi.

*
* *

Nella chiesa di S. Esuperanzio in Cingoli fu recentemente scoperto un affresco rappresentante *La Vergine in trono col Bambino fra S. Bernardino da*

(1) F. Menicucci, *Storia degli artefici del Massaccio di Iesi*, in: Colucci, *Antichità Picene*, IX e XX.

Siena e S. Esuperanzio. Ai lati si vedono avanzi di stipiti ornati di candeliere, dietro la Madonna pende un drappo di ricchissimo broccato d'oro, e su una lapide dipinta alla base del trono si legge l'iscrizione dedicatoria:

VIRC° · TW · DV CASTA FOVES · T · PETTOR · NAV
DA · SIBI PROCIMA STIRPE BEATA PRECES.

Più in basso ancora, entro una targa, si vede un'altra iscrizione in belle lettere capitali romane:

////// HOC · OPVS · F · F · BER
NARDINVS · BRVNICII
· VOTO · A · D · I° · 503°.

Lionello Venturi, che primo pubblicò l'affresco, l'assegnò ad Antonio Solario (1) e Adolfo Venturi confermò l'attribuzione (2), giustificata dalla fedeltà serbata dal Solario, anche durante la sua dimora nelle Marche, alla tradizione pittorica che muovendo da Giovanni Bellini si arricchiva di nuovi elementi attraverso le successive elaborazioni di Cima e di Bartolomeo Montagna.

Ma un più preciso esame delle qualità stilistiche dell'affresco di Cingoli e il suo confronto da un lato con le opere autentiche dello Zingaro, dall'altro con quelle di Pietro Paolo Agabiti, non mi lasciano dubbio che esso sia invece dovuto al pennello del pittore di Sassoferrato.

Anzi tutto Antonio Solario nei suoi dipinti appare più morbido, più fine, più abile nel dar fusione ai colori per virtù di logici e sottili trapassi di mezze tinte. In un solo quadro, quello del museo nazionale di Napoli, perchè di un periodo meno evoluto e anche perchè notevolmente svelato da un antico restauratore, le linee sono dure, i contorni taglienti, il colorito agro, il modellato piatto e schematico. Ma al tempo stesso nessuna delle opere del pittore veneto è più di questa lontana dall'affresco di Cingoli, le cui forme tondeggianti indussero Adolfo Venturi a pensare ad una influenza di Antonello da Messina. Le pieghe delle vesti sono in Antonio Solario larghe, cilindriche, più mosse, più ricche che nell'Agabiti, e diversamente lumeggiate nei più ampi partiti; il Bambino ha sempre atteggiamenti più vivaci e non s'irrigidisce fra le braccia della Vergine; la nobile austerità della vecchiaia non ha bisogno, per manifestarsi, di quelle smorfie grottesche che si vedono sui volti del S. Domenico nella tavola di S. Colombano in Bologna e del S. Esuperanzio dell'affresco di Cingoli; i tratti della fisonomia non sono mai segnati con tanta crudezza; l'orecchio largo e cartilaginoso ha le particolarità anatomiche più minuziosamente indicate; le mani sono grassocce e hanno dita bene snodate e di giuste proporzioni, a differenza delle mani dell'Agabiti, nodose, forti, dalle lunghe dita, le cui falangi anchilosate sono nettamente divise come da strette legature. D'altra parte Antonio Solario è artista troppo ricco di risorse per ridursi a immobilizzare i suoi personaggi negl'ingenui atteggiamenti del S. Bernardino e

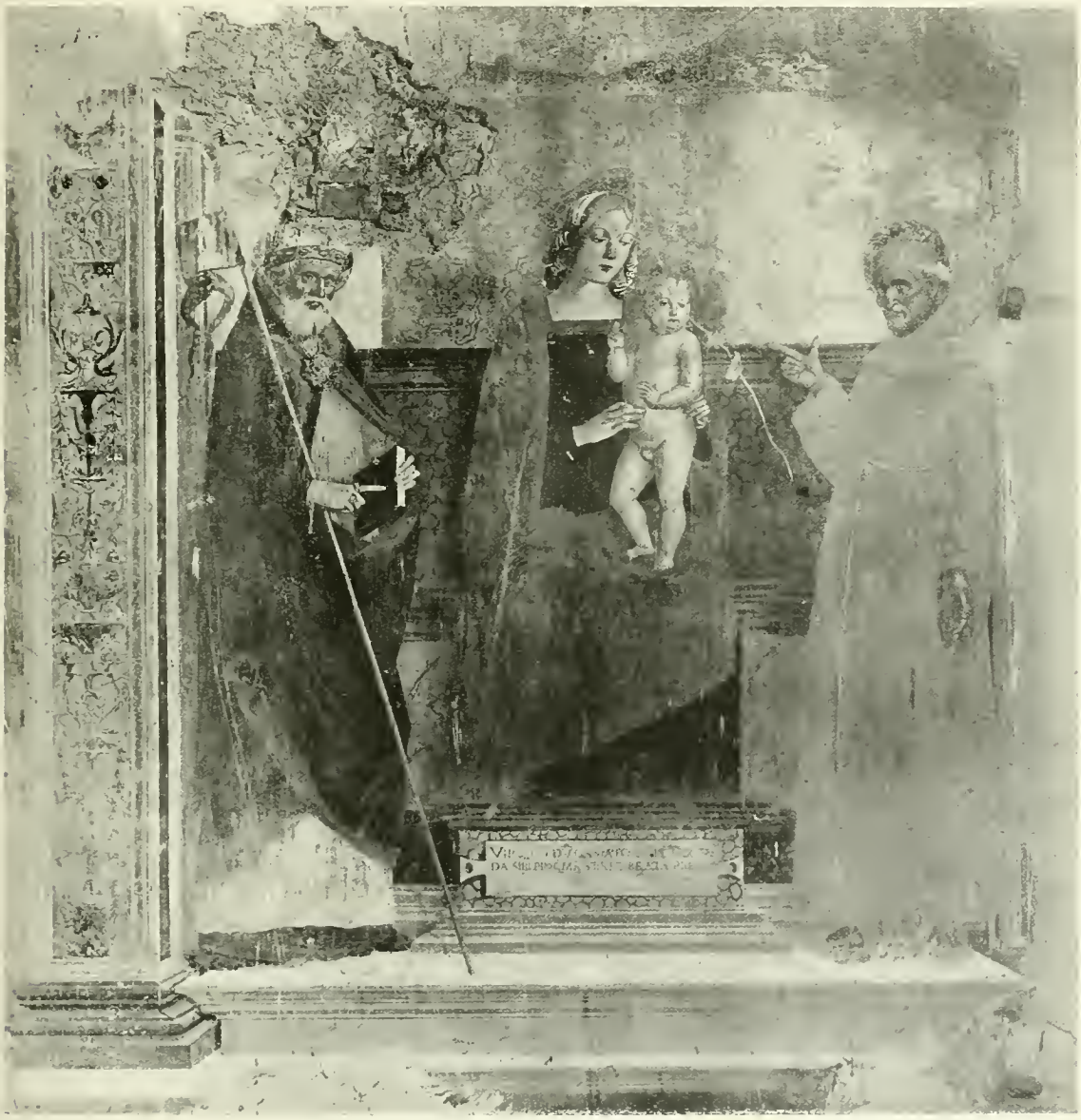
(1) L. Venturi, *A traverso le Marche*, ne l'*Arte*, 1915, 104, 105.
(2) A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII, p. IV, Milano, 1915, 662 segg.

Tav. I. — P. P. Agabiti — Madonna col Bambino e Santi — *Bologna*, Chiesa di S. Colombano.

Tav. II. — Pietro Paolo Agabiti da Sassoferrato — Cristo morto.
Firenze, Proprietà della Sig.ª Gemma Mongiardini.

Tav. III. — Pietro Paolo Agabiti — Natività di Cristo.
Sassoferrato, Chiesa di Santa Maria.

Pietro Paolo Agabiti — Seppellimento di Gesù — *Gubbio,* Ufficio del Registro.



Tav. IV. — Pietro Paolo Agabiti — Madonna col Bambino tra S. Esuperanzio e S. Bernardino da Siena.
Cingoli, Chiesa di S. Esuperanzio.

del S. Esuperanzio, che ricordano i gesti impacciati di molte altre figure in quadri certi dell'Agabiti. Infine la stessa vivacità cromatica, più evidente nell'affresco di Cingoli perchè da poco liberato dallo scialbo, non contrasta alle abitudini del pittore di Sassoferrato.

Ammessa per un momento l'attribuzione dei due Venturi, l'affresco della chiesa di S. Esuperanzio, posto in rapporto con tutta la produzione dello Zingaro, appare come un'opera che dovrebbe stare a sè. Quella timidezza di tutte le sue figure, ma specialmente dei santi e in particolar modo del S. Bernardino, stecchito come una marionetta, potrebbe spiegarsi soltanto considerando l'affresco come il primo segno conosciuto dell'attività del pittore veneto, da poco giunto nelle Marche. Ma a questa supposizione contrasta la data 1503, chiaramente leggibile nella iscrizione sfuggita ai Venturi. È noto, in fatti, che Antonio Solario il 21 aprile 1502 già abitava in Fermo e, designato come *magister*, accettava di terminare per la chiesa di S. Francesco in Osimo un polittico lasciato incompiuto da Vittore Crivelli (1). E il 4 gennaio 1503 egli aveva già dipinta per la medesima chiesa l'ancona dell'altar maggiore, ora nella cappella Leopardi (2). Come si spiegherebbe che il pittore a pochi mesi di distanza sia potuto passare dalle forme un po' gravi, ma nobili e severe, della tavola di Osimo alla rigidità pedante dell'affresco di Cingoli, dal vivace naturalismo di alcuni santi e dei puttini sottostanti al trono della Vergine osimana all'impacciato convenzionalismo del S. Bernardino e del S. Esuperanzio? Peggio poi perchè dopo pochissimo tempo il Solario nell'ancona esistente nella chiesa del Carmine a Fermo sarebbe ritornato a forme la cui strettissima affinità con la tavola di S. Francesco in Osimo, nonostante l'intromissione di qualche lieve influenza lottesca, fu sagacemente dimostrata dal Modigliani. E non accenno neppure agli affreschi del chiostro dei SS. Severino e Sossio in Napoli, la cui data del 1495, tramandata dal D'Engenio (3) e dal Celano (4), fu contestata senza buone ragioni da Adolfo Venturi, che pose il soggiorno di Antonio Solario a Napoli dopo la sua dimora nelle Marche. Perchè a conferma dei risultati dell'esame stilistico, mi basta dimostrare che l'affresco di Cingoli, datato 1503, nella produzione dello Zingaro non può logicamente trovar posto fra l'ancona di Osimo (1502) e quella di Fermo, di data incerta ma sicuramente posteriore.

*
* *

Il *Seppellimento di Gesù*, conservato nell'Ufficio del Registro in Gubbio, pare risalga all'ultimo periodo dell'attività dell'Agabiti, contrassegnato, fra le superstiti opere firmate dall'autore, dalla tavola del Museo municipale di Iesi, rappresentante *La Vergine in trono fra S. Francesco e S. Antonio*, eseguita nel 1531.

Ma aggiungo subito che questa determinazione cronologica non può essere che approssimativa, perchè le tendenze di Pietro Paolo Agabiti furono sopra

(1) C. Grigioni, *Notizie biografiche ed artistiche intorno a Vittorio e Giacomo Crivelli*, in *Rass. bibl. dell'arte ital.*, 1906, 115. Vedi anche *Arte e Storia*, 1906, 177.

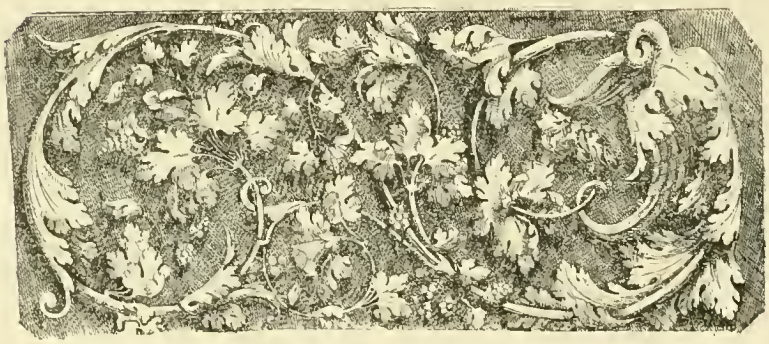
(2) E. Modigliani, *Antonio da Solario veneto, detto lo Zingaro*, in *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica istruzione*, 1907, fasc. XII.

(3) D'Engenio, *Napoli sacra*, Napoli, 1623, 322.

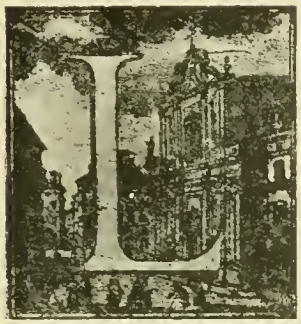
(4) Celano, *Delle notizie della città di Napoli*, Napoli, 1692, giornata III, 227.

tutto conservatrici e il suo rude stile paesano resistette tenacemente alle innovazioni e ai mutamenti. Onde nei trentaquattro anni della sua attività conosciuta e documentabile, salvo una disposizione a irrigidire sempre più le forme legnose e quasi contadinesche, andò accumulando con monotona uniformità nelle tavole devote le figure dalle carni biancastre, dallo sguardo atono e smorto, dai lineamenti segnati duramente, su fondi popolati di case, di cespugli e di alberelli, nei quali gli aspetti del fiume Sentino, del suo paese, delle chiese della terra natale appariscono qualche volta fra le roccie come sereni ricordi di pace.

Arduino Colasanti.



SPECCHIO IN BRONZO GRECO DEL SEC. V DA ROSSANO



La pittoresca e gentile cittadina di S. Nilo, Rossano, adagiata sui primi contrafforti della Sila, poco sotto l'apertura della grandiosa vallata del Crati, non vanta, che si sappia, origine e nemmeno ricordi greci. Anzi nel nome, come in quello della vicina Corigliano, si rivela una impronta tutto romana, non so ben dire se da un vico, o nella sua prima origine da un latifondo dei Roscii con grandi fattorie, una delle quali divenne poi stazione itineraria (1). Ma che la regione Rossano-Corigliano, la quale da secoli si novera tra le più feraci per produzione olearia, fosse all'epoca greca disabitata ed improduttiva, è, per chi abbia anche brevemente percorso le incantevoli colline, contrafforti alle montagne sillane, e l'angusta ma fertile striscia pianeggiante lungo la costa, assurdo storico ed economico. I Romani del resto accettarono, anche per ciò che riguarda l'agricoltura, i fatti compiuti. Non si dimentichi la grande vicinanza alla gloriosa Thurii, che dalla campagna circostante doveva trarre per un vasto raggio risorse incalcolabili; e poichè la bassa piana del Crati, che prima del 510, vuolsi fosse bonificata e solcata da una rete di canali (cosa assai discutibile), dopo quel tragico anno dovette cambiare radicalmente aspetto, diventando meno salubre e sicura. Ne consegue che la regione di mezzogiorno dovette venire allora di preferenza sfruttata. Oggi le fiumare e le fiumarelle, che a brevissimi tratti si seguono, sprigionandosi rabbiose dalle strette montane, hanno rovesciato per secoli e secoli enormi masse alluvionali su quello che era il suolo dell'età greca; è quindi vano cercarne le tracce nell'angusta piana, ma se mai, soltanto sulle colline, costellate di villaggi e di fattorie.

Nelle mie ripetute visite a Rossano mi colpì la estrema scarsezza di monete greche, mentre vedeva in certo numero quelle romane e più le bizantine; così constatai assenza assoluta di oggetti greci. Ma fu per me, come per altri, impenetrabile la collezione De Rosis, che mi si assicura comprenda anche un ricco medagliere. Io ben riconosco che questo criterio numismatico ha un valore molto relativo, ma tuttavia si può tenere per sicuro che nella ristretta regione ros-

(1) È risaputo che il primo ricordo di Roscianum si ha nell'*Itin. Anton.*, 114, che lo pone a 12 miglia da Thurii. È probabile che la stazione fosse giù a basso, lungo la costa. Ma Procopio (*Bell. Goth.*, III, 28) parla già di Roscianum fortezza, che si era trapiantata nel luogo fortissimo della città attuale. Essa venne presa da Totila nel 548, ma continuò a vivere anche in seguito.

sanese il materiale greco difetta assolutamente. Rossano in fatto comincia ad avere fama storica nell'età gotica e più nella bizantina (1).

Fu quindi per me gradita sorpresa apprendere da persona amica in una mia visita del maggio 1914 che al Municipio si conservavano certi bronzi ed oggetti antichi, mai studiati da persona competente. Non fu senza una certa difficoltà, che sulle indicazioni di un vecchio impiegato (il solo che li ricordasse) si trassero da un polveroso ripostiglio i misteriosi oggetti; ed il mio stupore si accrebbe quando mi vidi davanti uno dei più belli specchi di bronzo del sec. V, che mai mi fosse capitato tra mano.

A prescindere dal pregio artistico del bronzo era per me del più grande interesse conoscere le circostanze della scoperta; ed ecco quanto appresi da una rigorosa inchiesta fatta nel 1914 e controllata nel maggio 1919.

Verso il 1906 si fecero per conto del Municipio lavori piuttosto vasti di sbancamento sulla cresta di una lunga e sottile collina a S. Stefano, per installarvi il campo di tiro dell'attuale bersaglio; in quella occasione i terrazzieri si imbatterono in un certo numero di sepolcri, i quali passarono dapprima inosservati; ed è legittima presunzione che una certa quantità di materiale sia stato allora trafugato e disperso dagli operai. Se non che, intervenuto l'assessore Mandarino, egli presenziò la scoperta di una tomba di tegoloni bordati, di cui si conserva in Municipio un esemplare; da essa vennero tratti i bronzi ed una parte dei piccoli oggetti che qui si illustrano. Dal punto di vista topografico è opportuno ricordare che il tiro a segno si sviluppa lungo la cresta di una sottilissima collinetta a levante della città. Da S. Stefano è completo e bellissimo il panorama della cittadina adagiata a teatro sul declive del primo colle, a cui fa da sfondo la massa dell'alto Apennino, ammantato di boschi. Data la ubicazione e la pochezza di questo sepolcreto, ne arguisco che il corrispondente abitato, assai ristretto, dovesse coincidere in circa col piano di S. Antonio, che prende l'ingresso della città da quel lato.

*
* *

Il meglio di quanto si conserva in Municipio si riferisce ad un superbo specchio di bronzo a piede. Due vasetti attici a f. n. non si fu in grado di dirmi, se fossero entro la tomba dello specchio od in altra attigua manomessa dagli operai; ma ciò in fine poco monta; perchè bronzi e vasi concordano nel segnare la cronologia del sepolcro, o, se vogliasi, sepolcreto.

1-2) Due piccole lekythoi attiche a f. n. di grandezza presso a poco eguale; l'esemplare completo, a. mm. 111, porta sulle spalle figure di cane. Sul ventre tre donne sedute, con alberi (palme?) negli spazi intermedî; una di esse pare intrecci un kalathos, che tiene sulle ginocchia. Disegno andante e per giunta molto rovinato. Il secondo esemplare reca fogliette lanceolate sulle spalle, ma la figurazione del ventre è stata tutta raschiata. Questi vasetti derivano da fabbriche attiche di prodotti correnti della fine del VI secolo o dei primi del V.

(1) Per la Rossano bizantina e dei tempi di S. Nilo si leggeranno sempre con diletto le belle pagine del LENORMANT, *Gr. Grèce*, I, 346 segg. Fondamentale è poi l'opera del BATTIFOL, *L'abbaye de Rossano* (1891); e per il Patirion giova il DIEHL, *L'art byz. dans l'Italie méridionale*, pag. 187 segg. Si ponga mente che nel 1060 venne presa dai Normanni la città « ubi Graeci maxima ex parte principabantur » (BATTIFOL, p. 4), cioè una città dove vi era una numerosa ed opulente aristocrazia bizantina.

3) Figura muliebre in br. a tutto tondo, vestita di peplos dorico con apoptygma, piantata sulla gamba d. rigida, e colla sin. inerte lievemente inflessa in avanti. La chioma ammassata a calotta, con un risalto bipartito in sulla fronte, e poi raccolta a sacco sull'occipite, è stata tutta ripresa finemente a bulino; ciò che sfugge nelle fotografie. Sul vertice craniale un piccolo cuscinetto a cercine sorreggeva l'archetto a volute, il quale alla sua volta sosteneva il disco metallico dello specchio. Il peplos dorico, aperto con un lungo sparato verticale su tutto il fianco d., vi forma colle falde terminali una serie di eleganti pieghe saettate. Le braccia nude ampiamente aperte e con tenue flessione levate in alto accoglievano nella palma delle mani la voluta dell'arco di sostegno al disco; il d. è stato spezzato in antico ma attacca. Il modellato magnifico a larghi piani lascia intravvedere sotto la metà infer. della veste « translucida » le forme anatomiche della regione del pube e delle gambe. Nessun tocco di bulino sul peplos turba la suprema eleganza delle forme corporee e del panneggio di questa nobile ed austera figura di donna. Il bronzo avvolto da una patina uniforme, sopratutto nel rovescio, poggia sopra una basetta quadrata; l'altezza complessiva ne è di mm. 185; quella della sola figura di mm. 170.

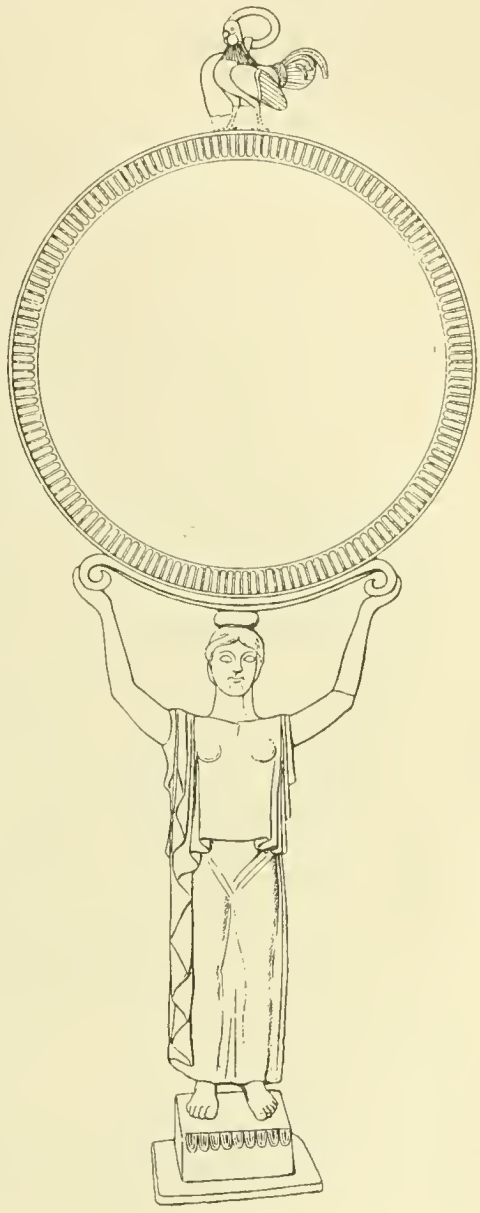


Fig. 1.

4) Disco di specchio dm. 131, liscio in una faccia e decorato a bulino nell'altra, da mano abilissima. Una rosetta centrale è contornata in giro da foglie alternate con fiori di loto aperti a ventaglio (cfr. fig. 2). Malgrado qualche incertezza nei tratti, il complicato disegno è stato assai maestrevolmente eseguito, senza un pentimento, senza una correzione, con mano ferma e sicura.

5) Figurina di galletto a tutto tondo, lievemente profilata di $^3/_4$, con anello di sospensione impostato sul collo dell'animale; ali e coda ripresa a punta; la testa ha alquanto sofferto. Alt. mm. 55, per 71 di apertura massima delle ali. L'animale colla coda rigogliosa, colle ali starnazzanti e semiaperte in segno di furore, è rappresentato nell'atto di lanciarsi contro l'avversario nella lotta feroce, che vediamo talvolta sui vasi, ed era un barbaro passatempo dei greci! Mancano le zampette, il che ci vieta di stabilire se la figurina

fosse saldata sul margine del disco, e servisse mediante l'anello come elemento di sospensione.

Descritte le singole parti dello specchio, conviene sottoporle ad un esame stilistico. La figura muliebre è certamente derivata da un'opera o da un ciclo di opere della grande plastica, forse in bronzo, da cui i piccoli artisti industriali degli specchi, trassero il motivo che tanto genialmente si adattava ai loro fini pratici, di fornire un sostegno agli specchi. Le ben note Ercolanesi in bronzo, ed una serie di marmi, in parte originali della prima metà del V

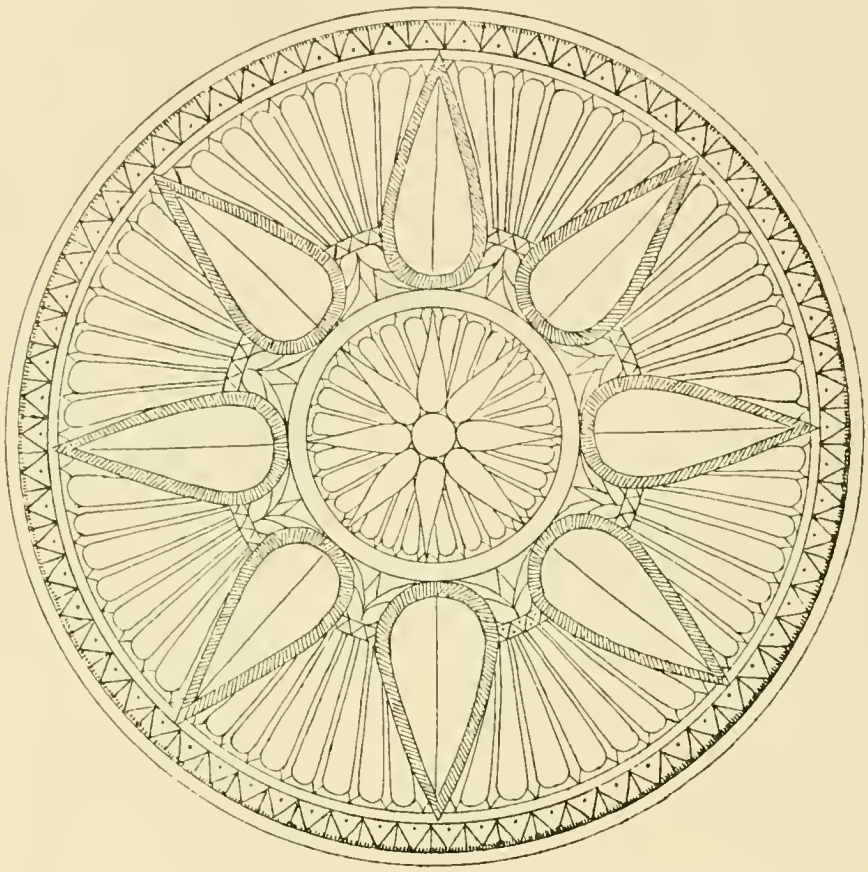


Fig. 2.

secolo (sculture di Olimpia) ed alcune grandi terrecotte siciliote (statua di Inessa, torso di Camarina), hanno aperto il campo ad un dotto dibattito, nel quale non è il caso di intervenire, bastando le indicazioni bibliografiche, relegate in nota (1), per chi ami conoscere lo stato della controversia. Questo tipo plastico di origine essenzialmente peloponnesiaca (frontoni di Olimpia), accolto poi dall'arte attica ed eternato da Fidia nel Partenone, diventa nella secondo metà del sec. V un elemento normale nella *κοινή* della plastica greca, ed alla sua creazione e diffusione non rimane estranco anche il cambiamento

(1) Catalogo delle statue redatto da Mariani, *Statue mul. vestite di peplo (Bull. comun. Arch. Mun.* Roma 1897); Idem *Di un'altra statua vestita di peplo* (Ibidem, Roma 1901; Orsi, *Statua vestita di peplos* (in «Ausonia» VIII, 1913, pag. 67–72); Rizzo, *Di una statua fittile di Inessa* (Napoli 1904).

della moda, dal complicato e festoso costume ionico all'austera e nobile semplicità di quello dorico. E come le arti minori dei coroplasti e dei bronzieri si erano impadroniti del tipo della *κόρη* arcaica in costume ionico, diffondendola, sovratutto i primi, a migliaia di esemplari, altrettanto è avvenuto del tipo successivo in peplos dorico.

Nelle mie relazioni sulla necropoli locrese ho avuto l'opportunità di mettere in rilievo, come nessun'altra abbia dato una così ingente quantità di specchi in bronzo con motivi accentuatamente ionici, i quali del resto si rivelano in cento altre manifestazioni della grande e piccola arte di questa città, dovute alla sua eccezionale posizione storica. Sono ormai ben di là di un centinaio di specchi a volute ioniche, più o meno complicate, a lira ionica, con manico configurato con efebo nudo, con donna in costume ionico, od in peplos dorico, in fine con edicola racchiudente una figura. Sono profonde le divergenze fra i dotti circa le provenienze e le fabbriche di codeste categorie di specchi, ed è, a mio avviso, errato il concetto, che un tipo di specchio abbia soppiantato l'altro, e l'altro ancora, che per ogni tipo s'abbia a riconoscere una fabbrica speciale. A Locri ha grandissima diffusione il tipo a capitello ionico ed a lira, tanta anzi ne è la quantità, e la rarità altrove, che io non avrei difficoltà di sorta ad ammettere una fabbrica locrese. Per quelli a manico configurato, uomini di molta autorità hanno pensato a Corinto, ed al Peloponneso per le donne a peplos od ignude, le quali ultime mancano a Locri; si è parlato anche di fabbriche tarentine, e pure locresi. Ma sino a tanto non venga pubblicato un *Corpus* completo degli specchi, colle loro provenienze bene accertate, ogni ricerca sulle fabbriche è prematura e rimane sempre nel campo meramente congetturale.

Nel caso del nostro specchio rossanese, l'espediente delle braccia sollevate e piegate ad angolo per reggere il disco, trovava già la via aperta nella grande arte, ciò che non era per le più antiche figure in costume ionico. Alcune in fatto delle Ercolanesi hanno le braccia elevate, se in atto di « adornantes se foeminas » (Plinio, 34, 86), o, con rettifica del testo, di « adorantes [se] foeminas » non è il caso di discutere; ed analogo è il gesto degli adorante di Berlino e Giustiniani. La grande arte aveva dunque già messe in movimento le braccia, ed i piccoli bronzieri degli specchi ne trassero partito per i loro fini pratici (1).

La straordinariamente ricca decorazione del disco esige pure qualche breve commento. D'ordinario i dischi sono lisci; su circa dugento esemplari locresi appena due sono adorni al margine della treccia e di fogliette, ed in uno di figurine di uccelli (2). L'esemplare rossanese col campo interamente invaso dalla decorazione è, per quanto sappia, un *unicum* nel suo genere. Ma la sua decorazione è ancora floreale e non figurale. Esso ci attira nella questione degli specchi greci figurati che furono eccezionalmente scarsi.

Il Ducati (3) ne adduce uno di Croton, con una gorgo arcaica nel disco, ora al Museo di Napoli; io però ho sempre avuta la più grande diffidenza circa le provenienze dei piccoli bronzi dei vecchi fondi dei Musei. Il Ducati adduce

(1) L'esemplare locrese a peplos del sep. 587 (*Supplem. Notizie*, 1913, pag. 11), che non sappiamo se riferibile ad uno specchio, ad un legame, o ad alcunchè di analogo, è nel gesto della *προσκύνησις*.

(2) *Supplem. Notizie*, 1911, pag. 9; *Idem* 1913, pag. 40.

(3) *Contributo allo studio di specchi etruschi figurati* (in *Roem. Mitt.* 1912, pag. 276 e segg.

ancora pochi altri esemplari da regioni orientali e dell'Etruria, nei quali egli vede genuine opere greche. E la sua lista si può ancora di qualche po' accrescere (1). Ma in conclusione tutti s'accordano nel riconoscere che gli specchi greci a disco figurato sono delle vere eccezioni alla moda dominante. E su questo argomento basti.

Resta invece da risolvere un'ultima questione, se cioè il galletto appartenesse allo specchio, decorandone il vertice del disco. Ed a me pare, malgrado la mancanza delle zampette dell'animale, che non cada dubbio di sorta al riguardo. Vi è in fatto una intera serie di specchi a piede, sorretti da una figura in peplos, la cui periferia è adorna di rosette, galletti, lepri, con una figuretta principale al vertice (d'ordinario Sirena ed Arpia). Rimando alla nota (2) per gli esemplari citati, il cui numero, volendo, si potrebbe accrescere. Tale famiglia di specchi si assegna comunemente a fabbriche di Corinto.

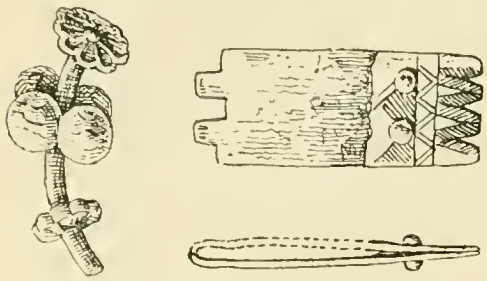


Fig. 3.

Da tutte queste considerazioni consegue: *a*) che il nostro esemplare era simultaneamente, a seconda del bisogno, a piede ed a sospensione; *b*) che con tutta probabilità esso proviene da una fabbrica di Corinto; *c*) che è un po' meno antico dei due vasetti attici; *d*) che esso data dal secondo quarto del V secolo, anzi piuttosto della fine di esso quarto.

6) Frammenti di una strigile in bronzo.

7) Capo di correggiola in doppia lamina di argento, bianchissimo, chiusa con due bullette ad una estremità, aperta all'altra, e decorata a bulino dei motivi lineari che veggonsi nel disegno. Diam. mm. 40 × 16. Il piccolo gioiello è molto frammentato, e parvemi che tra la prima e la seconda mia visita alcune bricciole di esso sieno andate smarrite. Non sono in grado di addurre esempi dell'arte greca. Nel dubbio ho sovente pensato ai capi di correggia dell'epoca barbarica e bizantina, ma la loro sintassi ornamentale e la tecnica sono completamente diverse.

8) Testa di uno spillone in argento (fig. 3), spezzato e curvato, decorato in capo e nel gambo inferiore di due rosette, e nel fusto medio di quattro globuli con qualche decorazione non bene chiara per l'ossidazione. Lungh. mm. 24. Ho qualche dubbio anche sull'età di questo oggettino, per il quale pure mi mancano precisi termini di riscontro (3). Ho pensato, dubitativamente, a qualche deposizione di età bizantina, il cui contenuto, dato il carattere tumultuario dello scavo, si sarebbe confuso col resto.

(1) Esemplare di Vonitza in Acarnia però del sec. IV; Richter, *Greek, etrusc. and roman Bronzes in the Metrop. Museum of art New York*, 1915, n. 760; la mezza dozzina di esemplari del Louvre ritenuti greci dal De Ridder, *Bronzes antiq. du Louvre* tav. 81-83), così per la provenienza, come per il disegno. Sugli specchi in genere è di utile consultazione il buon articolo dello stesso De Ridder, *Speculum* nel *Dictionnaire* del Saglio.

(2) Schymacher, *Sammlung ant. Bronzen zu Karlsruch*, n. 223, tav. XXIV. De Ridder, *Les bronzes antiq. du Louvre*, 1687-92, tav. LXXVII.

(3) La testa di rosetta ha sapore greco arcaico; e la troviamo, ma impressa, nei dischi di testa in bronzo di spilloni megaresi e siracusani. Talvolta al disco negli spilloni si sostituiva un frutto. Cfr. Marshall, *Jewellery in the Brith. Museum*, n. 550–562.

Fig. 5.

Fig. 6.

9) Ed in fatto sono di età nettamente diversa da quella greca, due anelli di bronzo con vetri bleu, montati in castone; forse di età bizantina, se non anche più tarda. Nulla potei apprendere sulla loro provenienza da un determinato sepolcro e sulla loro associazione con altro.

*
* *

Non è gran fatto difficile la datazione del sepolcro rossanese, che ci ha tramandato gli oggetti schiettamente greci, dato il loro spiccato carattere stilistico. In senso lato esso sta fra la distruzione di Sibari e la fondazione di Thurii, cioè fra 510 e 442; potremo però restringere di più questo ampio mezzo secolo. Le due piccole lekythoi rimontano all'ultimo decennio del VI secolo, in tondo al 500 circa. L'elegante specchio invece, scende al II quarto del sec. V. La donna composta nel sepolcro di S. Stefano forse vide la caduta di Sibari, non certo la nascita di Thurii. Non si esclude la possibilità che essa e la sua famiglia appartenesse ad uno di quei manipoli di sibariti che dopo la catastrofe del 510 dispersi qua e là, due volte tentarono (478 e 452), ma senza successo, di far risorgere la loro sventurata patria. Soltanto degli scavi, i quali da un esame del luogo non mi sembrano gran fatto promettenti, potrebbero chiarire l'oscurità di questo gruppetto isolato di sep. greci di ottima epoca. Da essi però nulla si ricava sulle origini della cittadina, la cui fama e la cui storia data dai Goti, dai Bizantini e da S. Nilo. Se prima esistette non fu che una vasta tenuta dei Roscii, da cui prese nome anche la stazione itineraria, alla radice dei colli. Da Rossano città non si conosce nè un frammento qualsiasi epigrafico romano, nè una tegola bollata.

Ma l'incantevole bellezza, la salubrità e la feracità dei luoghi e la peculiare struttura del colle principale determinarono il sorgere di un munito e popoloso castello bizantino, quando la piana dove furono Sibari, Thurii e Copia erano deserti e desolati dalla malaria.

P. Orsi.

Fig. 4.

UNA PICCOLA REPLICA DELLA FANCIULLA D'ANZIO.

La Fanciulla d'Anzio rappresenta un *unicum* nel nostro patrimonio monumentale: non ne esiste una replica.

Già questo fatto di per sè, indipendentemente dalla interpretazione del soggetto e dall'attribuzione a un determinato artista o almeno a una determinata scuola, ha dato motivo alle più vivaci discussioni per decidere se si tratti di originale o copia e perfino di una composizione omogenea o dell'unione di parti dovute a mani e tempi diversi (1).

Della celebratissima statua posso ora segnalare una replica, di proporzioni molto ridotte e purtroppo alquanto mutila, ma molto fedele, che finora era sfuggita all'attenzione degli studiosi.

Da vari anni si trovava esposta ai piedi dello scalone principale del palazzo della Società delle Assicurazioni Generali a piazza Venezia, da dove, ultimamente, per interessamento del Direttore generale delle AA. BB. AA. è passata al Museo Nazionale delle Terme, come dono della Società stessa.

È di marmo bianco, tendente leggermente al giallognolo, a grana molto fina e molto compatta. La parte conservata, dal collo a sopra le ginocchia, misura 21 cm. di altezza e perciò la statuetta completa non doveva raggiungere i 40 cent. Manca tutta la parte inferiore del corpo da un po' sopra le ginocchia, i due avambracci per buona parte, la testa e il collo. La spalla destra è deficiente per esserne saltate via alcune larghe schegge; guasti minori sono un po' dovunque, specialmente lungo le pieghe.

La statuetta deve peraltro essersi guastata una prima volta già in antico: infatti nelle fratture delle braccia e del collo sono visibili dei fori piuttosto profondi (vedasi specialmente la fig. 2-a), che dovettero servire a fissare i perni metallici con i quali furono applicate delle parti di restauro. Non è certo il caso di pensare che avambracci e testa fossero lavorati a parte fin da principio.

Con tale restauro antico si collegano forse altri tre fori, pure alquanto profondi e in tutto simili a quelli sopra indicati, praticati il primo dietro la

(1) La letteratura sulla Fanciulla d'Anzio non accenna a fermarsi. Un buon riassunto delle questioni da essa suscitate si trova in Helbig: *Führer*[3], II, n. 1352, pag. 139 segg., dove anche è ricordata la più importante letteratura anteriore. Si veda inoltre: A. Prevss, *Mädchentorso vom Ilissos*, in « Röm. Mitt. », XXIX (1914), pag. 12-37; H. Bulle, *Der schöne Mensch*[2], col. 289; J. N. Svoronos, Il « bello enimma » della Fanciulla d'Anzio, in: *Journ. intern. d'arch. Numism.*, XII (1909-1910), pag. 209-318, riassunto da F. De Simone Brouwer in: *Atti della R. Acc. di Napoli*, II (1913), pag. 49-75.

spalla destra, il secondo dietro la spalla sinistra a lato del rotolo formato dall'himation e l'ultimo davanti alla spalla sinistra, visibile anche nella nostra fig. 2-B. Hanno andamento normale alla superficie lavorata; data la posizione e come sono fatti è da escludere servissero a reggere attributi, un riparo per la statuetta o altra cosa consimile e quindi possono spiegarsi solo supponendo sieno stati praticati per fissare con perni la statuetta alle pareti di una nicchia.

La loro posizione dimostra che la statuetta vi era appunto collocata secondo quella che da tutti viene riconosciuta come la veduta principale (fig. 1-B.).

Il luogo dove fu scoperta non dà lumi circa la sua destinazione. Essa venne trovata nel 1903 facendosi gli sterri per le fondazioni dell'attuale palazzo delle Assicurazioni, fra piazza Venezia e via dei Fornari, ed è ricordata di sfuggita nelle Notizie degli scavi (1) con le parole: « torso di statuetta alto m. 0,20 ».

In quegli scavi furono trovati avanzi di varie età fra i quali quelli di una strada (2), di un edificio indeterminabile (3), di un grandioso edificio di carattere pubblico (4) e alcuni gradoni con curiose figure graffite e tavole lusorie pure graffite (5), insieme a un gran numero di iscrizioni quasi esclusivamente funerarie.

La nostra statuetta sarebbe stata trovata fra le rovine dell'edificio pubblico, ma le condizioni del trovamento non sono note e la zona esplorata aveva anche un forte strato di terreno di scarico (6). Non è dunque il caso di insistere in questa ricerca.

Anche uno sguardo sommario alle figure 1 e 2 (7) basta a persuadere che nella statuetta è copiata la Fanciulla d'Anzio, ma un esame più accurato mostra che, tenuto conto della grande riduzione delle proporzioni, la copia è fedelissima.

Si veda nella figura 1 come sono rese in tutti i motivi principali le pieghe del chitone scivolato giù dalla spalla destra, del torciglione formato dall'*himation* intorno ai fianchi e dell'*himation* stesso sulla coscia destra.

Nella figura 2 si possono fare osservazioni analoghe per le pieghe che forma l'*himation* girando intorno alla spalla sinistra e per l'orlo dell'*apoptygma* del chitone.

Il foro praticato nella frattura del collo prova che la testa aveva la stessa direzione e inclinazione della testa della Fanciulla d'Anzio.

Ripeto: malgrado la grandissima riduzione, la fedeltà della copia è tale, che non si può spiegare con il semplice ricordo della statua d'Anzio, ma solo ammettendo che l'autore della statuetta avesse davanti a sè una riproduzione di quella statua.

I raffronti fatti fra i due monumenti avranno già fatto rilevare che nella statuetta non vi è traccia del grande piatto caratteristico della Fanciulla d'Anzio, mentre sul braccio destro ha qualche cosa che manca in questa.

(1) *Not. degli Scavi*, 1903, pag. 226.
(2) *Not. degli Scavi*, 1902, pag. 555 e 627; 1903, pag. 20 e 59.
(3) *Not. degli Scavi*, 1903, pag. 120.
(4) *Not. degli Scavi*, 1903, pag. 199 e 226.
(5) *Not. degli Scavi*, 1904, pag. 153 segg.
(6) *Not. degli Scavi*, 1902, pag. 555.
(7) Devo all'abituale cortesia del professor R. Paribeni, che vivamente ringrazio, le fotografie della statuetta qui riprodotte.

La statuetta infatti, al suo confronto, conserva in più buona parte del braccio destro, che, all'altezza del gomito, è attraversato da un oggetto serpentiforme che finisce in basso contro l'*himation*. Forme e andamento assicurano che si tratta in realtà di un serpente. La statuetta stringeva con la destra un serpente, che le si attorcigliava al braccio e la cui coda scendeva lungo le vesti, con la sinistra reggeva forse un piattello, di proporzioni molto piccole, così da non aver lasciato traccia contro il fianco della statuetta: una patera; era insomma un'Igea.

Fig. 3.
Torso di statua funeraria dall'Ilisso (Reyss).

Dobbiamo pensare che anche la Fanciulla d'Anzio rappresenti un'Igea?

Qualcuno degli oggetti che essa porta, come la benda e la cassettina con pieducci leonini, potrebbero, con un poco di buona volontà, essere riportati al culto di Igea e di Asclepio, ma il ramoscello di alloro, la corona pure di alloro e il frammento di lituo (1) escludono senz'altro questa ipotesi.

Dunque la statuetta è una variante, un adattamento del tipo della Fanciulla d'Anzio a una figura di Igea, adattamento facile e felice inquantochè quella, nel suo motivo generale, coincide appunto con il motivo caratteristico di alcune statue di Igea.

Tipi consimili sono quelli dello schema III, *A*, del Thrämer (2). L'adattamento di tipi statuari celebri a figure di Igea non è eccezionale e si spiega col fatto che Igea, malgrado la fortuna avuta dal suo culto, è divinità puramenta simbolica e relativamente recente. Un bell'esempio è offerto dall'Igea di Cassel trovata ad Ostia (3), che è un adattamento dell'Hera Barberini. In questa ed in altri monumenti (4), ritorna anche il motivo del chitone che scorre dalla spalla lasciandola scoperta, motivo che, insieme al movimento generale della figura, non deve essere stata ultima ragione a indurre lo scultore della statuetta di Piazza Venezia a scegliere il tipo della Fanciulla d'Anzio per rappresentare Igea.

Quella, ad ogni modo, se non porta lumi circa il soggetto della celebre statua di Anzio, ha tuttavia qualche valore sotto altri punti di vista.

Anzitutto mette definitivamente fuori discussione due ipotesi, che, per quanto dovessero ritenersi oramai sepolte per sempre, rifanno tuttavia capolino di tanto in tanto, più o meno rinverdite nella forma o negli argomenti: le ipotesi cioè che parti nude e panneggio sieno dovute a epoche diverse e che la fanciulla non sia una fanciulla, ma un fanciullo o peggio.

(1) Questo non è certo un frammento di serpente.

(2) In *Roscher 's Lexikon* s. v. *Hygieia*, col. 2789.

(3) Id., col. 2790.

(4) Id., col. 2787 seg. A quelli ricordati dal Thrämer aggiungere il dittico in avorio di Liverpool: H. Graven in: *Röm. Mitt.*, XXVIII (1913) tav. IV e pag. 237.

Fig. 1-*A*. — Torsetto di Piazza Venezia.

Fot. Anderson.

Fig. 1-*B*. — La Fanciulla d'Anzio.

Fig. 2-*A*. — Torsetto di Piazza Venezia.

(*Fot. Anderson*).

Fig. 2-*B*. — La Fanciulla d'Anzio.

Il tipo della Fanciulla d'Anzio è stato adottato per rappresentare una divinità femminile; dunque anche esso era sicuramente una figura femminile.

L'apparire di una copia testimonia la celebrità dell'originale, il quale quindi, sia o non sia da identificarsi con la statua di Anzio, non poteva essere un pasticcio di tempi e di mani diversi.

Ma questa piccola copia, fatta con ogni probabilità per uso privato, ci dice anche che l'originale doveva essere molto noto a Roma, ciò che forse si concilia poco con l'ammettere che la statua relegata in una nicchia della terrazza a mare della villa di Anzio sia, malgrado il suo squisito lavoro, l'originale stesso (1).

Ritengo pertanto che la statuetta di Piazza Venezia sia un buon argomento per coloro che in quella vedono una copia meravigliosa, certo non lavoro di uno dei soliti copisti romani, ma di qualche scultore ellenistico, e cercano di identificarla con opere ricordate dalle fonti letterarie, senza escludere anche la possibilità di un originale di bronzo (2).

Ad ogni modo essa cancella il dubbio che poteva sorgere dopo le osservazioni del Preyss che si trattasse cioè non di un'opera singolare della grande arte, ma di un pezzo, per quanto eccellente, di scultura funeraria.

Il torso dell'Ilisso (fig. 3) pubblicato dal Preyss, coincide nel motivo generale con la Fanciulla d'Anzio, ma le somiglianze sono dovute esclusivamente all'analogia dell'azione; nell'una non vi è nessun ricordo diretto dell'altra, ambedue si collegano con un tipo figurato eccezionalmente frequente in ogni periodo dell'arte greca, come hanno luminosamente provato gli studi dello stesso Preyss e dello Svoronos (3).

La Fanciulla d'Anzio, anche se nella testa ha elementi prassitelici e scopadei, nella costruzione del corpo, nel movimento delle gambe e delle braccia, presenta elementi ben più intrinseci e caratteristici, i quali risentono talmente delle innovazioni affermate e sviluppate da Lisippo, che essa non può essere che posteriore alle sue opere più significative, certo posteriore all'*apoxiomenos* (4).

L'esame del panneggio conferma pienamente tuttociò.

Contro tale dato di fatto incrollabile urta l'attribuzione fattane ultimamente dallo Svoronos a Senofonte e Callistonico (5), attribuzione che pure è elemento

(1) Anche la statua rinvenuta nella nicchia a sud di quella dove trovavasi la Fanciulla d'Anzio era una copia: L. Mariani, in *Bull. Comun.*, 1909, pag. 169, nota 6.

Quale fosse, agli effetti del gran pubblico, la sorte di una scultura che venisse collocata in una residenza degli imperatori, insegna il noto episodio del pronunciamento popolare contro Tiberio per l'*Apoxiomenos* di Lisippo: Plinio, *N. H.*, 34, 62.

(2) Era questa l'opinione di A. Furtwaengler, *Münch. Jahrbuch*, 1907, pag. 1 segg., che, come è noto, identificava la Fanciulla d'Anzio con l'*Epithyousa* di Phanis, allievo di Lisippo, ricordata da Plinio nella *N. H.*, 34, 80, e quindi opera, secondo ogni probabilità, di bronzo.

(3) Si aggiunga il confronto con una figura della villa pompeiana nel fondo Gargiullo, fatto da G. E. Rizzo, *Mem. della R. Acc. di Napoli*, III (1918), pag. 64.

(4) Naturalmente intendo parlare dell'*Apoxiomenos* del Braccio nuovo, il cui posto e significato nella storia dell'arte greca, messi in luce dal Löwy: *Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik*, Hamburg, 1891, rimane sempre argomento sufficiente contro i tentativi di modificare le basi della figura artistica di Lisippo: P. Gardner in: « Journ. of Hell. St. » XXIII (1903) pag. 130 seg.; XXV (1905), pag. 254 segg.; G. Cultrera in: « Mem. Acc. Lincei », XIV, 1910, pag. 229 e segg.; A. Maviglia, *L'Attività artistica di Lisippo*, Roma, 1914.

(5) Essi infatti sono del principio del IV sec. Vedi Fr. Hauser in *Osterr. Jahresh.*, VI (1903) pag. 103, nota 22.

conchiusivo dell'acuto suo studio, in base al quale la Fanciulla d'Anzio rappresenterebbe Manto e sarebbe stata fatta, insieme a una figura di Tiresia, per l'*Oionoskopeion* di Tebe. Il tentativo dello Svoronos è certo attraente, perchè sembra spiegare molte cose, ma poco persuade perchè non ne spiega molte altre e alle volte pretende di spiegar troppo. Malgrado esso, il « bello enigma » non è ancora sciolto.

D'altra parte, nel caso della Fanciulla d'Anzio, la conoscenza del preciso soggetto nulla aggiungerebbe all'apprezzamento e al godimento della statua meravigliosa. La sua composizione non ne ha bisogno: noi la conosciamo già quale la intuì e la formò l'artista, e quindi, se non fosse per avere un altro elemento per rintracciarne l'autore, non ci importerebbe troppo sapere cosa vedevano in essa i sacerdoti dell'*Oionoskopeion* di Tebe o quel qualunque cittadino greco che un giorno la commise.

D'accordo con quella che mostra di essere la convinzione che ogni giorno più si va affermando (1), e secondo l'usanza antica, ci basta indicarla come una giovane purificante.

Roma, Luglio 1919.

Carlo Anti.

(1) Ricordo fra i più recenti: Preyss, *op. cit.*, pag. 36; E. Pottier, « Rev. arch. », 1905, II, pag. 328. È l'opinione che venne sostenuta per primo da L. Mariani in: *Boll. Comun.*, XXXVII (1909) pag. 195 segg.

NOTA SU ALESSANDRO MENGANTI.

ELLA seconda metà del secolo XVI, gli scultori, fioriti in Italia, sono poco noti. Eppure furono artisti, se non sempre corretti, spesso animati da un raro senso di grandiosità e da una singolare perizia decorativa. Ora, fra coloro che dagli storici furono più trascurati se non forse colui che fu più trascurato, io indico il bolognese Alessandro Menganti. Questo basti: che Leopoldo Cicognara nella sua diffusa *Storia della Scultura* non lo ricordò nemmeno! E non è a dire che tutte le sue opere siano perite o scomparse o si trovino in luoghi remoti e quindi poco frequentati dagli amatori d'arte! Il suo capolavoro, ad esempio, si vede nella magnifica e popolosa piazza di Bologna, così ricca di sculture, da non essere emulata che dalla piazza della Signoria di Firenze. Si tratta della statua enea di Gregorio XIII, il papa bolognese riformatore del calendario, collocata nel grande nicchione soprastante alla porta principale del Palazzo Pubblico. È opera piena di energia, oso dire, michelangiolesca e nel contempo di accurata ricerca formale e ornamentale; alla quale ben è da accostare il grande busto, parimenti di bronzo, ritraente lo stesso Gregorio che si conserva nel Museo Civico pur di Bologna. E in Bologna resta anche una *Pietà*, nella chiesa di S. Rocco. Tre sole opere, se vuolsi, ma in luoghi, tranne la chiesa di S. Rocco, frequentatissimi.

Non si creda però che esse rappresentino quanto il Menganti fece. A parte le monete ch'ei modellò e coniò negli anni in cui fu coniatore dello Stato, di lui in passato si ebbero altre opere ora smarrite e delle quali converrebbe far ricerca. Ne registro qualcuna, ricavandone l'indicazione dalla *Bologna perlustrata* di Antonio Masini. A' tempi di costui (metà circa del Seicento), oltre alle opere già ricordate, Bologna aveva del Menganti: una *sant'Apollonia* sulla sepoltura de' Libi in S. Giovanni in Monte; una *Madonna* in terracotta nella chiesa, poi distrutta, di San Biagio in Strada Maggiore; un'altra *Madonna* « nel Borgo di S. Pietro sul cantone del primo portico », e, finalmente, una terza *Madonna* « in scultura a mezzo la Scala dell'Oratorio della Morte » del pari soppresso.

Su queste o su altre opere del Menganti, forse ricordate da altri storici o in altri documenti ignoti a me, si dovrebbe esercitare l'attività critica di qualche studioso d'arte bolognese, sicuro d'occupare il suo tempo per artista degno d'esser bene conosciuto, e meritevole di quelle lodi ch'egli in vita non cercò. Perchè non fu forse ultima causa del silenzio tenuto a suo riguardo dalla storia, l'aver egli condotta vita semplice, ritirata, aliena da ogni vanteria e da ogni rumore. Si ha un bel dire che il merito vero si fa sempre strada; i fatti mostrano che maggior vantaggio e nome hanno solitamente gli artisti che pensano da sè stessi a spianarsi quella strada su cui il merito deve camminare!

Il Malvasia racconta che Agostino Carracci « bramando di farsi intelligente nella scultura, frequentava quanto poteva il più la casa di quell'Alessandro Menganti, che formò di bronzo la bellissima statua di Gregorio terzodecimo, grande imitatore della carità e della pietà di Gregorio il magno, primo Pontefice di questo nome; il qual Menganti fu dal Carracci tenuto sempre in tanta stima che soleva nominarlo il Michelangelo incognito, e soggiungeva, che siccome si godeva vivendo vita quieta e innocente; così avesse avuto pensiero di far conoscere il suo valore, che Bologna ancor ella in eccellenza avria avuto il suo scultore »!

L'anno di nascita del Menganti era, se non isbaglio, sconosciuto. Ora posso dirlo io indicando il ritratto di lui (alto m. 0,40, largo 0,265) conservato nella R. Pinacoteca di Perugia e finora sfuggito agli storici dell'arte. È il ritratto d'un uomo dal volto distinto e intelligente, con barba e capelli neri e corti, alquanto inclinato a destra. Ha veste scura e colletto molle e bianco. A tergo sulla tela è scritto in corsivo: « Di età di XXXIII ani del mese di marzo del MDLXIIII - Alexandro Minganto », e sul telaio « Quadro del Passarotti » ossia dipinto da Bartolomeo Passarotti allora trentenne.

Da questa scrittura apprendiamo dunque che il nostro scultore era nato nel 1531. Per diversi anni non si hanno notizie della sua attività: ma poi, nel 1573, si trova nominato coniatore delle monete dello Stato, incarico nel quale fu riconfermato quattro anni dopo.

Nel 1575 cominciò la grande statua di Gregorio XIII, compiuta in un lustro. Da un atto del 13 ottobre 1578 (in cui vien detto, oltre che scultore, orefice) apprendiamo che era figlio di Tiberio (allora già morto) e marito d'Ippolita nata da Giovanni Brini, il quale ultimo, proprio con tale atto, le assegnava una somma dovutale, che poi aumentò l'anno seguente dettando le proprie disposizioni testamentarie.

Il 20 ottobre 1583 il Menganti compra una casa confinante con la sua, nella parrocchia di S. Benedetto, nella via delle Pugliole di Galliera. Cinque anni dopo ha pensieri gravi pel figlio che porta il nome dell'avo, Tiberio.

Il giovane, insieme al ventenne Lucio Massari (divenuto poi ragguardevolissimo pittore) attacca lite con tal Benedetto Pimazzini, e lo ferisce. Di qui minaccie di denunzie e di vendetta, e pericolo di buoni tratti di corda! Alessandro Menganti, che sappiamo già per testimonianza di Agostino Carracci amante di « vita quieta e innocente », se ne dispera, e tanto dice e fa da ottener pace, consacrata con rogito del 5 agosto 1588, in Vescovado allo scabello del notaio.

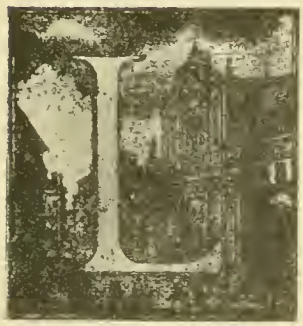
Tale figlio premore però a lui. Infatti non se ne fa parola nel testamento del Menganti, che reca la data del 27 gennaio 1594. Con esso egli lascia alla figlia Eleonora, maritata ad Orazio Provagli (famoso orefice, cesellatore e fonditore bolognese) la sua vecchia casa in Galliera; a un'altra figlia, Lucia, la casa contigua nelle Pugliole di Galliera; alla terza, Vittoria, una dote di duemila lire; finalmente alla moglie, le sue doti di tremila lire, in usufrutto, nominando « eredi proprietarie le suddette sue figlie ».

CORRADO RICCI.

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1919 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.

AVORI FRANCESI
NELLA GALLERIA NAZIONALE DI PERUGIA.



La Galleria Nazionale di Perugia possiede anche un piccolo museo che comprende un centinaio di bronzi e quasi altrettanti avori ed ossi scolpiti, riuniti provvisoriamente in alcune vetrine della prima sala, in attesa di migliore sistemazione.

Sono esposti al pubblico da pochi anni, chè prima trovavansi nei locali dell'Università. Esamineremo solo un gruppo di avori francesi medioevali, non numeroso ma affatto sconosciuto (1) e di gran pregio. Nessuno di questi avori ha una storia: è probabile che appartenessero a congregazioni religiose soppresse, ma il più vecchio inventario che li ricorda data solo da cinquanta anni e non indica la loro provenienza.

Il più prezioso ed antico cimelio è una statuetta della Vergine con il Bambino (fig. 1; alta m. 0,23). La Vergine ha una corona di rose sul capo dal quale discende il manto che passa sotto il braccio sinistro lasciando libero il petto coperto da una tunica attillata, ed è ripreso sul braccio destro che sopporta il Bambino, vestito di un lungo camice e benedicente (2). Il volto della madre serio, con lineamenti regolari, gli occhi affioranti e la bocca falcata ha qualche reminiscenza di un'arte più antica, di arte romanica, ma la grazia un po' mondana dall'atteggiamento col capo e il busto curvati all'indietro, la sobrietà di linee della tunica, le pieghe logiche e grandiose del manto, le squisite proporzioni e l'eleganza dell'insieme formano di questo gruppo uno degli esemplari più interessanti della scultura in avorio francese del XIII secolo. La grande statuaria del miglior periodo delle cattedrali gotiche vi si riflette lievemente addolcita e resa più graziosa dalla materia trattata con rara

(1) Solo alcuni furono elencati dal Westwood, *A descriptive Catalogue of the fictile Ivories in the South Kensington Museum*, London, 1876, p. 378.

(2) Manca l'avambraccio sinistro del Putto e quello destro della Vergine la quale portava forse un fiore. Cfr. le statuette del Museo del Louvre, n. 115, 123, 159 del Catalogo Molinier.

perizia, ma ancora monumentale e nobile, senza il manierismo dei gruppi simili del XIV secolo, quale la famosa statuetta della Sainte-Chapelle ora al Louvre, attribuita al 1320 circa, ove si ripete lo stesso schema di pieghe del manto, ma in modo più tormentato e virtuoso, ed altre sparse in vari musei d'Europa. Più che con altri avori, sarà utile confrontare questa statuetta con la *Vierge dorée* del portale sud della Cattedrale di Amiens, e con gli angeli in legno del XIII secolo della collezione Martin La Roy (Cat. Koechlin, II, pl. XXI).

Alquanto posteriore, ma del principio del XIV secolo, è il tabernacoletto a chiudende istoriate (fig. 2; alto m. 0,125, largo m. 0,125). Nel centro una edicola con facciata ornata da due colonnette su cui gira un arco acuto trilobato all'interno, con un timpano ornato di fioroni uncinati all'esterno. Racchiude una statuetta della Vergine col Bambino, derivante dal tipo che già abbiamo esaminato. Corona e velo sul capo, manto drappeggiato come nel gruppo precedente a larghe e profonde pieghe. Il Putto siede sul braccio sinistro della Madre e tende una manina per prendere una rosa che Ella gli porge. Ai lati dell'edicola quattro sportelli, due per parte, divisi ciascuno in due registri ove sotto arcature gotiche trilobate sono rappresentate alcune scene del Nuovo Testamento. La Vergine in piedi è salutata dall'Angelo che reca un filatterio e par quasi stia per genuflettersi presso un vaso ove fiorisce un giglio. A destra in alto S. Giuseppe seduto porge il pargolo a Maria stesa su un letto col capo poggiato ad una mano. A sinistra, in basso, i Re Magi, tutti in piedi, recano doni. Sotto al Presepio vi è rappresentata la Vergine col Putto, ed il vecchio Simeone che gli tende le braccia, innanzi ad un altare. Tabernacoli in avorio d'arte francese dalla prima metà al XIV secolo, piccoli oggetti di devozione ad uso di signori, si trovano in quasi tutti i musei e in numerose collezioni private, molto simili a questo, a due o quattro sportelli, a due o più registri, di varie dimensioni.

Vi si ripetono per lo più le stesse scene, con grande monotonia. Forse il più bell'esemplare è quello del Museo di Berlino (Ripr. in Michel, *Hist. de l'Art*, II, p. 476). Altri del tutto simili trovansi nel Louvre (Cat. Molinier, 160), al Vaticano (Kanzler, Tav. XIX, n. 69) al British Museum (n. 266), nel tesoro della cattedrale di Trani, ecc.

Qui riproduco per la prima volta (fig. 3) quello della collezione Georges Blumenthal di New-York, notevole per il suo stato di conservazione avendo ancora le piccole guglie fiorite, a tre registri, con le stesse figurazioni del nostro ma in più l'*Annunciazione ai Pastori* e la *Strage degli Innocenti*.

Ad un tabernacolo del tutto simile ma di maggiori dimensioni appartengono anche i tre sportelli in avorio della Galleria Nazionale di Perugia (fig. 4, alt. m. 0,295, largh. m. 0,03). Sono a tre registri, ma l'angolo superiore degli sportelli esterni, reca una figurina d'angelo con turibolo, come in altro del British Museum (n. 265).

Nel primo sportello in alto sedesi la Vergine coronata, genuflessa, in atto di adorazione; nel secondo un angiolo con la lancia ed i chiodi, ed altro angiolo simile con strumenti della Passione doveva essere figurato nello sportello mancante; nell'ultimo vi è S. Giovanni orante. Nel centro del polittico vi era certo un Cristo Giudice come nel gran polittico di avorio dell'Eremitaggio a Pietroburgo proveniente dalla collezione Basilewsky (riprodotto in *Gazette des Beaux Arts*, 1905, p. 468). Le figurazioni degli altri due registri sone quelle consuete:

l'Annunciazione, la Visitazione, la Natività (nello sportello mancante v'era S. Giuseppe), poi i Re Magi e la Presentazione (manca la Vergine che presenta il Bambino).

È un lavoro meno accurato e più tardo di quelli che abbiamo esaminato: le figure più esili ed alte, le pose affettate, le pieghe delle vesti meno logiche e poco profonde, i fioroni attorno agli archi non più uncinati ma aperti ci attestano che questi sportelli sono parte d'una edicola della metà del XIV secolo.

Accanto a questi oggetti di uso religioso, altri profani ci richiamano il lusso e le abitudini dei signori feudatari.

Una valva di scatola da specchio (fig. 5; diam. m. 0,11) circolare, accostata da quattro animali fantastici, ha scolpite due scene di passatempi propri di Signori. In alto un uomo ed una donna seduti giuocano a scacchi, e presso loro due falconieri con un ginocchio a terra, nell'atteggiamento comune agli angeli porta-torcie, danno da mangiare ai falchi già pronti per la prossima caccia. E nel registro inferiore l'uomo è a cavallo col falco in pugno mentre tende un braccio verso la dama pure a cavallo, seguita da un cacciatore armato di lancia.

Com'è noto si è supposto che la scena della partita a scacchi, assai comune negli avori francesi del XIV secolo, provenisse dal romanzo di Huon de Bordeaux. Il personaggio sarebbe Huon che giuoca a scacchi con la figlia dell'ammiraglio saracino Yvarins; premio al vincitore sarà la testa di Huon o il possesso della figlia del Saracino. Ma sembra piuttosto che l'artista si proponesse di riprodurre una scena signorile della vita dei castelli. Nel nostro coperchio di specchio infatti vicino ai due giuocatori i falconieri preparano una partita di caccia, della quale non si parla nel romanzo di Huon de Bordeaux. Generalmente le due scene, la partita a scacchi e la partenza per la caccia, non si trovano unite nella stessa valva: la prima scena può confrontarsi con gli avori del Louvre (Cat. Molinier, 129), della collezione Martin Le Roy (Cat. Koechlin, II, pl. XVII) del South-Kensington e delle collezioni Salting e Wernher a Londra, della collezione André, del museo di Amsterdam, ecc. La partenza per la caccia con gli avori della collezione Martin Le Roy (II, 31), del Louvre (Molinier, 175), del British Museum (Cat. Dalton, n. 377-379). Il nostro si distingue per una grande abilità tecnica nell'intaglio ed eleganza di disegno; le lunghe cappe che vestono i personaggi, le acconciature del capo, la sobrietà delle pieghe ci assicurano che può datarsi al principio del 1300.

In un'altra valva di scatola da specchio, ma in osso (fig. 6; diam. 0,075) v'è rappresentato un giovane mentre coglie un fiore da una pianta e ne offre un altro alla sua bella, ritta innanzi a lui in atto d'intrecciare una corona per posargliela sul capo. Anche questo è un motivo comune nelle valve di specchio e nei cofanetti francesi a soggetto galante (Louvre, Cat. Molinier, 135). Nel nostro, il disegno non è privo di eleganza ma il lavoro è poco accurato e tirato via.

Allo stesso genere di composizioni galanti appartiene una placchetta rettangolare d'avorio (fig. 7; m. 0,075 × 0,035) sportello di dittico o testata di un cofanetto. Sotto un'arcata gotica trilobata un giovane con berretto e lunga cotta carezza il mento della sua bella mentre l'attira a sè coll'altro braccio. Il nostro esemplare rimonta alla prima metà del XIV secolo: i volti hanno un'espressione maliziosa, le pieghe delle vesti scendono graziose e semplici e le figurine sono trattate con rara eleganza e finitezza. Anche questo motivo

appartiene al repertorio delle figurazioni più comuni negli avori francesi, e lo ritroviamo al Louvre (Cat. Molinier, 135 e 205), al British Museum (Cat. Balton, 374), nella Collezione Martin Le Roy (Catal. Koechlin, II, pl. XVII e XIX), ecc.

Il centro di gravità di quest'arte signorile rimane per quasi due secoli a Parigi e da lì questi graziosi oggetti di pietà e di lusso s'irradiavano in tutta l'Europa. Nell'Umbria, oltre quelli che abbiamo illustrato, molti altri ve n'erano; ma hanno emigrato all'estero. Così i bellissimi avori di S. Chiara in Assisi, così la ritorta di pastorale del Duomo di Città di Castello (fig. 8), racchiudente nella voluta da un lato il Crocefisso, S. Giovanni e la Vergine, dall'altro la Vergine e il Putto fra due angeli porta-torcie, ed un angelo ad ali spiegate genuflesso sul nodo a forma di tempietto. Opera pesante, tormentata, del periodo della decadenza di quest'arte, cioè dalla fine del XIV secolo. Venduta abusivamente, ora fa parte della collezione Dutuit (ripr. del rovescio in Michel, *Hist. de l'Art*, II, 485), e trova riscontro in altra ritorta del tutto simile già della collezione Lemann, poi Carrand, ora al Bargello (Catal. Sangiorgi, tav. 11).

In Assisi, nel tesoro di S. Francesco, resta il noto gruppo con la Vergine ed il Bambino (fig. 9) una delle più perfette traduzioni in avorio della plastica monumentale francese; conosciuta da un decennio circa, ha subito preso posto fra i prodotti più celebri di quest'arte e la sua suprema eleganza avvivata dalla policromia, la bellezza del disegno, e la squisita fattura giustificano pienamente la sua celebrità.

Umberto Gnoli.

112

Fig. 1 — *Statuetta di avorio.* R. Galleria di Perugia.

Fig. 2 — *Tabernacoletto di avorio.* R. Galleria di Perugia.

Fig. 3 — *Tabernacoletto di avorio.* Coll. G. Blumenthal a New-York.

Fig. 4 — *Sportelli di tabernacoletto in avorio.*
R. Galleria di Perugia

Fig. 9 — *Gruppo in avorio.* Basilica di S. Francesco in Assisi.

Fig. 5 — *Valva d'avorio per specchio.*
R. Galleria di Perugia

Fig. 7 — *Placchetta di avorio.*
R. Galleria di Perugia

Fig. 6. — *Valva in osso per specchio.* R. Galleria di Perugia

Fig. 8 — *Ritorta di pastorale.*
Coll. Dutuit, Parigi

IL GIARDINO QUIRINALE AI PRIMI DEL '600.

UATTRO righe di cronaca.

Da qualche tempo mi vado aggirando, con mio grandissimo personale godimento, per i giardini italiani. Sto dietro a una quantità di minutaglie che non servono a nulla; scopro degli infinitesimali segreti della vita d'una statua o d'una fontanella, che non interessano nessuno, ma moltissimo me; compio una serie di minimi « viaggi sentimentali ».

E non ho altra voglia per ora che di rimanere tra lo spicciolame, la frattaglia, il bric-à-brac dei fattarelli smessi: e starci in mezzo come tra i mobili smessi e il ciarpame di una bottega di rigattiere.

Niente storia dunque: cronaca. Questo è il mio piacere.

*
* *

Il viridario che il cardinale d'Este possedeva sulla punta del colle Quirinale è già segnato e nominato nella pianta del Bufalini (1551), sebbene essa non ci dia nessun elemento descrittivo, individuando solo gli edifici. Poco dopo il Pinardo (1555) lo notava appena e approssimativamente, senza nessuna dicitura: e solo Mario Cartaro nel 1576 e Stefano Du Pérac nel 1577 ce ne danno una sufficiente rappresentazione (1).

Le due piante concordano assai bene, per quel che si può aspettare da lavori di quella specie che non avevano certo nè intenzione nè modo di rilievi esatti. E ci mostrano: intorno e tramezzo ai casamenti, nell'area del futuro palazzo papale di Monte Cavallo, non meno di sei cortiletti cinti di mura, che hanno magari qualche pianta, e uno addirittura, su due lati, un pergolato in isquadra.

Oltre si stende il viridario grande; seguito da quello del card. Grimani, e da altri fin verso Santa Susanna. Viali ad incrocio, aiuole siepate; un pergolato a volta con cupoletta centrale; un chioschetto di verdura con le sue brave porte; una tettoia su colonne (pietra o legno, non si sa): tutti ricordi e rimasugli di giardinaggio gotico. Di gusto più nuovo e più secondo moda, un minuscolo « ippodromo »; quattro obelischi; e la trasformazione in elemento decorativo di giardino d'un rudero antico, su cui vigoreggia una vegetazione, che è fatto risultare in capo e in centro a uno spiazzo curvilineo, e ha da-

(1) Bufalini L., *Urbis Ichnographia*, riprodotto da Ehrle F., *Roma al tempo di Giulio III*, Roma 1911; Pinardo V., *Urbis Romae descriptio*, riprodotta in Rocchi E., *Le piante iconografiche e prospettiche di Roma del sec. XVI*, Roma 1903: Cartaro M., *Novissimae Urbis Romae accuratissima descriptio*, riprodotta in Rocchi, *op. cit.*; Du Pérac S., *Nova Urbis Romae descriptio* riprodotta in Ehrle F., *Roma prima di Sisto V*, Roma 1908.

vanti una fontanella, e vi si accede per una gradinata e un viale dalla parte in pendìo che guarda verso piazza del Popolo. Questo accesso in verità fa dubitare che il rudero e la sua accomodatura scenografica piuttosto che al card. di Ferrara appartenessero a qualche suo vicino. In ogni modo questo viridario estense non era visibilmente un gran che; e la cosa più piacevole e interessante che si potesse trovare a quei giorni a Monte Cavallo era la buona aria.

Fu quella che ci portò i Papi.

*
* *

Già Paolo III per uscire dall'aria bassa del Vaticano usava, qualche volta, andare a soggiornare nella residenza del card. Carafa anch'essa sul Quirinale; e sul Quirinale morì nel 1549; o dal card. Carafa, o, secondo un altro storico, « *in monte Caballo card. Ferrerii ante equos lapideos* ». Finchè il card. Ippolito II d'Este che aveva cominciato a costruire la sua villa di Tivoli, regalò al Papa (o vendè) quest'altra sua ormai troppo modesta. Si dice generalmente che il papa a cui la regalò fosse Gregorio XIII; ma da documenti risulta che già nel 1563, quando era pontefice Pio IV, si facevano adattamenti « alle fabbriche del giardino di M.e Cavallo » (1).

Gregorio XIII, come tutti sanno, mise mano al nuovo palazzo adoperandovi Flaminio Pontio e Ottavio Mascherino. Del giardino non ebbe forse tempo a occuparsi molto, e resta memoria solo che facesse edificare il fonte rustico, in grotta col suo stemma nella fronte. Sisto V fece arrivare fino ai giardini l'acqua Felice; e con l'apertura della via Sistina interruppe da quel lato il susseguirsi dei viridarii; nell'agosto 1591 Melchiorre Cremona è pagato per una fontana di marmo a tazza; e Clemente VIII « abbellì il giardino e vi fece diverse fontane, tra le quali è nobilissima quella del Nicchione sotto il cortile, con diverse invenzioni, ornata con spolveri, e musaici, et un organo che prende fiato per forza d'acqua, e vi suonano diversi registri... » (2). A sinistra e a destra dell'organo a integrare questo ninfeo aldobrandino, Clemente costruì anche due stanze di Vulcano e i Ciclopi, d'Apollo e le Muse, sempre con suoni di musiche idrauliche. Si usciva dal ninfeo per una gradinata in tre sezioni, fiancheggiata da un parapetto scalare ornato di vasi; e in fondo alla gradinata si trovava una piscina ovale. Anche Clemente costruì il fonte del « Nano », che appare nell'angolo superiore a sinistra della stampa del Maggi (3).

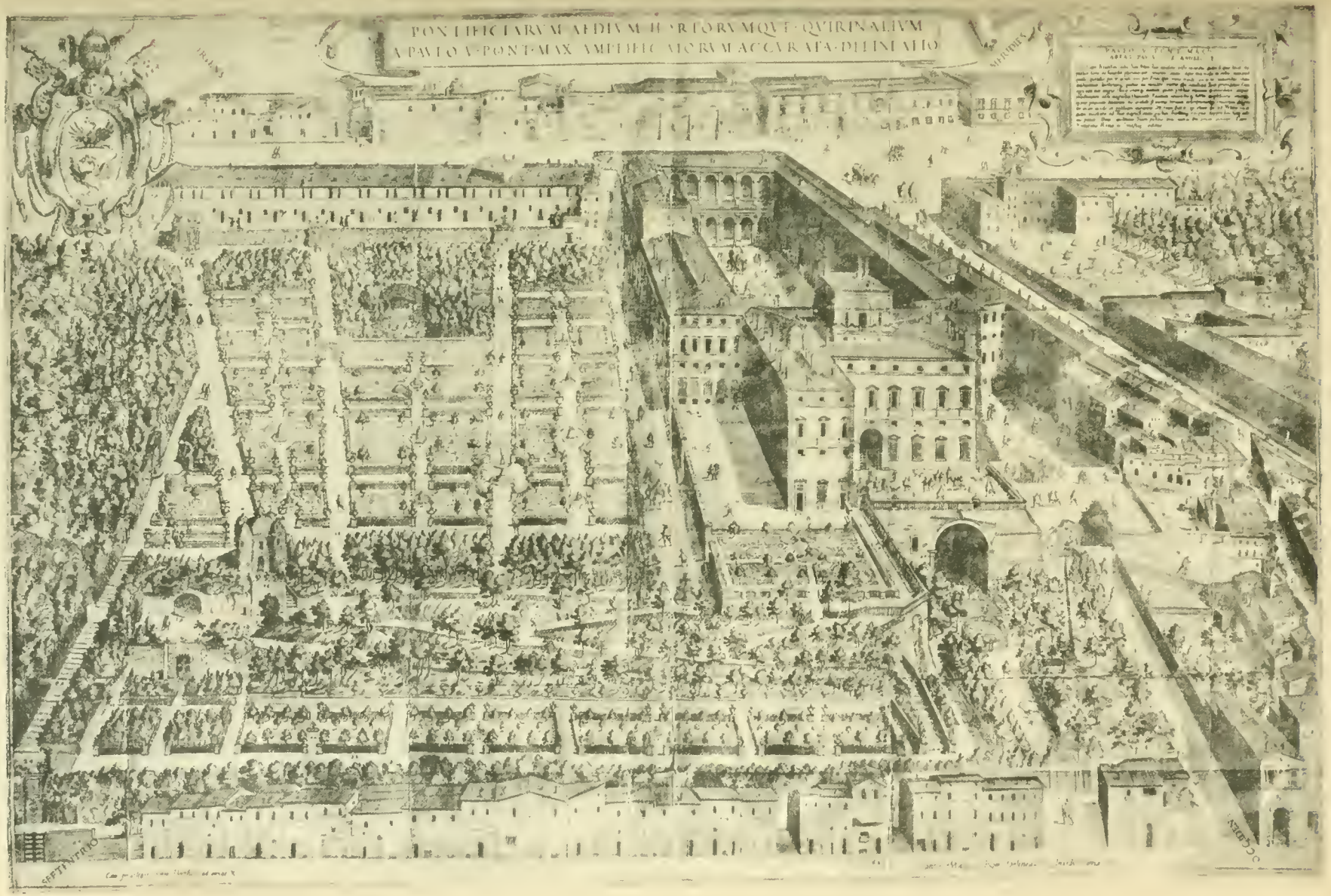
Ma il vero sistematore del giardino Quirinale fu Paolo V. La stampa che pubblichiamo (4), piuttosto rara, di notevole importanza anche per la storia del

(1) Moroni G., *Dizionario di erudizione etc.*, L, p. 231 seg.; Seni F. S., *La Villa d'Este in Tivoli* etc., Roma 1902; Bertolotti A., *Artisti lombardi in Roma*, ecc., Milano 1881, I, 67.

(2) Baglione G., *Le Vite dei pittori etc.*, Roma 1642, p. 61; Moroni, *loc. cit.*; Bertolotti, *op. cit.* I, 230.

(3) Moroni, *loc. cit.*; *President* De Brosses, *Lettres Familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris.; Vi fece riparazioni e vi portò modificazioni Clemente XI; Vasi G., *Magnificenze di Roma antica e moderna*, Roma 1753, X, 27.

(4) pontificiarium · aedium · ortorumque · Quirinalium · a · paulo v · Pont · Max · amplificatorum · accurata · delineatio. *Ioannes Maggius Roms delineavit et incidit Romae 1612. Romae apud Iacobum Moscardum MDCXII.* — L'esemplare da cui abbiamo tratto la riproduzione si trova a Firenze nella Bibl. Marucelliana, stampe, vol. CVI. La stampa non esiste nè nella Sezione romana della Bibl. Vittorio Emanuele, nè, per quanto mi risulta, nei Gabinetti degli Ufizi e della Corsini. Riportiamo qui il « *Lochorum quorundam index* » che non è compreso nella nostra riproduzione, e dà numerose notizie. I numeri di rimando non sono nella



Palazzi e giardini Quirinali delineati da Giovanni Maggi nel 1612

Stamp Metallogr E.Calzone-Roma

palazzo e degli edifici vicini, fu eseguita nel 1612 da Giovanni Maggi per incarico dell'abate Paolo de Angeli che aveva soprinteso ai lavori e voleva far cosa grata al pontefice, lasciandone memoria precisa. Così si legge nella dedica. L'architetto fu Carlo Maderno, che nello stesso tempo lavorava anche nel giardino Vaticano e vi faceva la fontana dello Scoglio, delle Torri e degli Specchi. Sulla terrazza prospiciente la piscina di Clemente VIII egli dispose un giardino secreto, *hortus intimus*. La parte centrale fu a grandi aiuole, con siepi a steccato, disegni geometrici e una fontanella nel centro, passaggi mediani, e su ogni angolo pilastri sormontati di vasi: a un incrocio di viali il « *Fons radiatus* ». Dalla parte di via Pia tre boschetti: il centrale, più vasto, con un

riproduzione troppo chiari, ma con una buona lente e un po' di pazienza si può finire col rintracciarli: 1. *Interioris atrii cancelli.* — 2. *Portula Ambulationis sub atrio Datariae.* — 3. *Atrium interius a Gregorio XIII.* — 4. *Ambulatio Hortorum ad Helvetiorum januam.* — 5. *Hortorum Porta ab Helvetiis.* — 6. *Fons Nani a Clemente VIII.* — 7. *Nemus fontis rustici, vel Turriculae.* — 8. *Ambulatio fontis Nani ad Templum.* — 9. *Fons rusticus ad Turriculam.* — 10. *Fons Speculi.* — 11. *Fons Canis.* — 12. *Scatebrae ad Pergulam.* — 13. *Fons Templi porfireticus.* — 14. *Scatebrae areolarum.* — 15. *Fons Radiatus.* — 16. *Nemus Templi.* — 17. *Fons Scatebrarum.* — 18. *Silva Estensium.* — 19. *Scatebrae fontis Pluviae.* — 20. *Fons Pluviae.* — 21. *Nemus Clivi ad Scatebras fontis Pluviae.* — 22. *Pomarium inferius malorum aureorum cum scatebris.* — 23. *Porta ad viridarium estense.* — 24. *Subdiale imminens viae publicae capitis domorum.* — 25. *Piscina Clementis VIII.* — 26. *Scatebrae, diversique fontes.* — 27. *Areola ad Hydrauli latera.* — 28. *Ambulatio intersecans areolas ad fontem radiatum.* — 29. *Ostiolum Hortorum ad atrium Datariae.* — 30. *Janua magna ad atrii Datariae.* — 31. *Via Nova ad Montem Pincium a Paulo V Pont. Max. aperta.* — 32. *Atrium Datariae a Paulo V nuper patefactum.* — 33. *Fons Datariae a Paulo V Pont. Max.* — 34. *Ambulatio Hortorum intimorum.* — 35. *Pars aedium a Paulo V Pontificiae Familiae usibus comparata.* — 36. *Portula Hortorum in atrio interiore a Paulo V Pont. Max.* — 37. *Platea Montis Quirinalis.* — 38. *Ambulatio inferior ad Piscinam.* — 39. *Fons rupis vel Pluviae superior.* — 40 *Angolus Hortorum illustrissimi domini Cardinalis Burghesii.* — 41. *Via ad Ecclesiam divi Silvestri.* — 42. *Horti et nemus Columnensium.* — 43. *Via Pia ad Portam Nomentanam.* — 44. *Ecclesia Cenobii divae Mariae Magdalenae.* — 45. *Ecclesia Cenobii S. Clarae vel Monalium Cappuccinarum.* — 46. *Ecclesia Divi Andreae ad domum probationis Patrum Societatis IESU.* — 47. *Viridarium quod dicitur Monachorum.* — 48. *Atrium, quod dicitur Patriarchae a Paulo V Pont. Max. extructum.* — 49. *Aedes primae Gregorianae.* — 50. *Ambulacrum Sixti.* — 51. *Sixtinae aedes veteres.* — 52. *Turriculae a Paulo V Pont. Max. amplificatae.* — 53. *Ambulatio nemoris Clivi ad Hortos intimos.* — 54. *Stabula Domusque Pontificiae familiae a Paulo V Pont. Max.* — 55. *Stabula et Domus Equitum levis armaturae a Paulo V Pontifice Maximo.* — 56. *Fastigium aulae maximae a Paulo V Pont. Max.* — 57. *Perestylium Pontificii Palatii.* — 58. *Pars Palatii a Paulo V Pont. Max. a fundamentis extructa.* — 59. *Equorum fons in platea Quirinalis.* — 60. *Aedes Datariae a Paulo V Pont. Max.* — 61. *Platea quae vulgo dicitur de Scarnebecco.* — 62. *Via quae ducit ad caput Domorum.* — 63. *Porticum inferius Hortorum* — 64. *Via ad Beatissimam Virginem Montium.* — 65. *Domus Hortique privatorum.* — 66. *Aedes Pontificiae Familiae quae dicuntur Palatium fratrum a Paulo V Pont. Max. Adiunctae* — 67. *Domus Maffeiorum.* — 68. *Ambulatio ex Janua Helvetiorum ad fontem Nani.* — 69. *Conventus Cappuccinorum.* — 70. *Clivus Cappuccinorum.* — 71. *Fons Hortorum intimorum* — 72. *Porticum secretae scalae apud Helvetiorum portam.* — 73. *Crypta Vinaria.* — 74. *Privatorum aedes in Via quae ducit ad caput Domorum.* — 75. *Domicilia Helvetiorum Praetorianorum.* — 76. *Domus, Hortique Illustrissimi Cardinalis Bandini.* — 77. *Turricula ad fontem rusticum.* — 78. *Mons Columnensium.* — 79. *Domicilia Viridarii Estensis.* — 80. *Janua Palatii Pontificiae Familiae, quod dicitur Monachorum.* — 81. *Sublime coenaculum quod Aulae Gregorianae superstat.* — 82. *Ortulum ad Scatebrarum atrium Pauli V Pont. Max.* — 83. *Pars veteris Palatii a Pauli V Pont. Max. amplificata.* — 84. *Ostiolum Aedium inferiorum in hortis intimis.* — 85. *Semita superior nemoris Clivi ad fontem scatebrarum.* — 86. *Subdiale fontis templi imminens capiti Domorum.* — 87. *Fons Aquilae.* — 88. *Fons Draconis.* — 89. *Exedrae ad Viridarium estense.* — 90. *Aedes pontificiae familiae, quae dicitur vercellenses.* — 91. *Fons ad publicum a Paulo V. Pont. Max.* — 92. *Perystilij fons.* — 93. *Currnum receptacula.*

piccolo edificio detto *Turricula*, e il fonte rustico *ad Turriculam*. Dall'altro lato, verso settentrione, nel terreno in pendio, un bosco che aveva come ornamenti maggiori il fonte porfiretico del « Tempio », chiosco verde a cupola rinfiancato di quattro torrette pure cupolate; i due fonti della Pioggia superiore e inferiore; il *fons scatebrarum*. Ai piedi del bosco altre aiuole con piantate di aranci. Nel lato opposto al palazzo, prima di giungere a via Sistina, permaneva ancora un frammento della *Silva Estensium*; e il giardino aveva termine poco oltre l'altezza di S. Andrea. Lungo il muro di cinta, vestito di piante, erano addossate delle fontane: cominciando dalla porta degli Svizzeri, il fonte dell'Aquila, il fonte del Dragone, il fonte del Nano, il fonte dello Specchio, il fonte del Cane.

Tutto questo nel 1612 era nuovo, in ordine e tirato a pulimento, come il Maggi ci fa vedere. Gli *Helvetii praetoriani* vi montano la guardia portando in giro l'alabarda, pomposa come la qualifica che l'abate De Angeli largisce loro. E i gentiluomini della Corte vi passeggiano con gran saviezza; in coppia; a distanze debitamente intervallate.

*
* *

Così rimase il giardino per un pezzo senza grandi cambiamenti (1). I maggiori forse avvennero sotto Urbano VIII, quando egli lo cinse di muraglie come una fortezza, sistemò la piazza levando via le case della famiglia pontificia dette « *Palatium fratrum* »; il giardino antistante detto « *Hortus monachorum* »: e quella parte del giardino Colonna che appare nella stampa del Maggi. Siccome in un'epigrafe fu consacrato come Urbano VIII spianò, riempì, irrigò, coltivò ecc., è a credere che durante questi lavori fosse inglobato il residuo della selva estense, e anche quello messo a giardino.

Dopo, la cronaca sonnecchia; interrotta la monotonia da un solo grande avvenimento; quello del *Caffaus* di Benedetto XIV; e chiusa poi in gran melanconia col capitolo del rimaneggiamento « inglese » di Gregorio XVI.

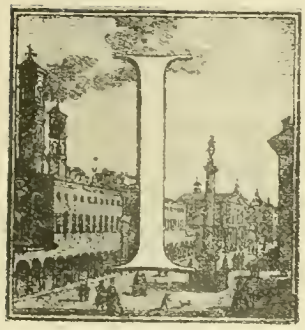
Luigi Dami.

(1) Per alcune particolarità del giardino e le sue vicende dopo Paolo V, vedi: Totti P., *Ritratto di Roma moderna*, Roma 1638; Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito*, Venezia 1644; Falda G. B., *Li giardini di Roma*, Roma s. a.; Falda G. B., *Nuova pianta ed alzata della città di Roma*, Roma 1676 (Edizioni aggiornate del 1697 e 1730); Titi F., *Ammaestramento utile e curioso ecc.*, Roma 1686; Falda G. B. e Venturini G. F., *Le Fontane di Roma*, Roma s. a.; Ferrerio P., *Palazzi di Roma de' più celebri architetti ecc.*, Roma s. a.; Falda G. B., *Nuovo teatro delle fabbriche ed edifici in prospettiva di Roma*, Roma 1665; Nolli G. B., *Nuova pianta di Roma*, Roma 1748; Vasi G., *Magnificenze di Roma antica e moderna*, Roma 1753; Venuti R., *Roma moderna ecc.*, Roma 1766; Nibby A., *Roma nel 1838*, Roma 1839: Moroni, *op. cit.*

Fig. 1. — *Assemini*, La chiesa di S. Giovanni Battista.

Fig. 8. — *Assemini*, Chiesa di S. Giovanni.
Frammenti bizantini rinvenuti nella demolizione dell'altare.

LA CHIESETTA DI S. GIOVANNI DI ASSEMINI.



più antichi documenti scritti, noti a tutt'oggi, nei quali si tratta della chiesa di S. Giovanni di Assemini (fig. 1), sono cronologicamente:

I. Un atto di donazione del 1108, per mezzo del quale il giudice di Cagliari, Mariano di Gunali, Torchitorio II, assegna la chiesa di S. Giovanni alla metropolitana di Genova, S. Lorenzo (1):

« In nomine Dei Patris, et Filii, et Spiritus Sancti. Ego Judice Trogotori de Gunali cum filio meo domnu Constantini per voluntate de domnu Deus potestando parte Karalis fazo custa carta pro S. Joanne de Arsemin, qui dabo ad Sancto Laurentio de Janua pro Deus, et pro anima mea, et de parentes meos, et pro una libra de auro qui plagitara ad Sanctum Laurentium ad dari omni anno etc. »;

II. Un atto del novembre 1119, col quale Guglielmo arcivescovo di Cagliari, dona al Capitolo e ai canonici di S. Lorenzo di Genova la chiesa di S. Giovanni di Assemini, con molte terre, boschi, pascoli, servi e bestie, in riconoscenza del buon accoglimento fatto a lui e al suo antecessore da quei canonici, e dei servizi resi dai genovesi al Giudice Mariano (Torchitorio secondo) per ricuperare il suo regno di Cagliari (2).

« In nomine Sancte et individue Trinitatis. Oportet nos justis petitionibus annuere, et illud semper agere unde et in presenti et in futuro semper plenam apud Deum misericordiam consequamur. Quapropter Ego Guillelmus gratia Dei Calaritane ecclesie servus atque Archiepiscopus amore Dei et redemptione anime nostre pro precibus nec non villani prepositi amici nostri, et omnium fratrum suorum canonicorum, et pro amore ab eis mihi et antecessori meo exhibito, pro precibus et domini Mariani Judicis, cui Januensis populus multum servicii intulit, restituendo eum in regno suo; pro mercede insuper anime ipsius, et domine Preciose uxoris sue ac patrum suorum omnium atque parentum attribuo et concedo ecclesie Sancti Laurencii Januensis, scilicet Canonicis presentibus et futuris ecclesiam Sancti Joannis positam in loco qui nominatur Arsemine cum ecclesiis suis sibi pertinentibus cum culvertis scilicet servis et ancillis cum vineis et terris cultis et incultis, cum domesticis, gerbis, pratis, silvis, pascuis, cum bestiis nec non omnibus suis utriusque sexus, et cum

(1) Dall'*Archivio capitolare della Chiesa di San Lorenzo di Genova*, lib. P. B., cart. 9, tav. VIII, anno 1108. — *Codex diplomaticus sardiniae*, di P. Tola, Tom. I, p. 180.

(2) Esistente nei Regi archivi di Torino, e riportato nel *Cod. Dipl. Sard.* del Tola, già citato, Tom. I, p. 180.

omnibus rebus suis et conditionibus, que videntur sibi aliquo modo pertinere, ut in futuro semper predictas res libere habeant, et possideant cum eadem Ecclesia. Ad honorem Dei et subsidium predictorum canonicorum sine omni nostra vel nostrorum successorum contraditione, vel requisitione: habeant etiam ibi in eadem ecclesia potestatem eligendi fratres, et ponendi, atque regendi secundum arbitrium suum; et quidquid predicta ecclesia habet vel in futuro acquirere poterit libere semper habeat, et possideat, excepto quod uno quoque anno persolvat matrici Ecclesie Archiepiscopatus nostri denarium unum lucensem, et candelam unam, etc... »;

III. Una bolla di Papa Callisto II, del 5 gennaio 1121 (1) che conferma la permuta delle corti fatta nel 29 giugno 1120 (2) da Mariano (Torchitorio II), giudice di Cagliari, col Capitolo di S. Lorenzo di Genova e le precedenti donazioni e quella specialmente di S. Giovanni di Assemini fatta allo stesso Capitolo:

« Confirmamus etiam vobis Ecclesiam S. Joannis Arsemine cum ecclesiis suis, et caeteris ad eam pertinentibus, quae vobis a venerabili fratre nostro Guglielmo Karralitano archiepiscopo tradita, et scripti sui munimine confirmata est, ipso Judice, cum uxore sua Pretiosa, et consanguineis, ac parentibus collaudante, et instantius exorante ».

*
* *

Un documento del 18 giugno 1107 (3), ci apprende che il Giudice Mariano, varie volte ricordato, donò al S. Lorenzo di Genova, prima ancora della Chiesa di S. Giovanni, sei *donicalias*, specie di fattorie, coi relativi servi, ancelle, terre, vigne, prati e pascoli, erogando inoltre una libbra d'oro all'anno e stabilendo pei genovesi, residenti in Sardegna, l'esenzione da qualsiasi tributo. A questo documento ne seguì un altro, del 1108 (4), nel quale è descritto l'inventario dei beni che Torchitorio dichiara appartenere alle sei corti o fattorie (*donicalias*). Da esso apprendiamo che:

« in curia Arsemine habetur Constantinus cum uxore, et omnibus filiis suis; et Helena Corbo cum omnibus filiis suis; et Orzoco Cardia cum uxore et omnibus filiis suis; et Turbulinus cum uxore et omnibus filiis suis; et Simon et Turchitor, et Zeuglo cum omnibus filiis suis; et Petrus filius Constantini, et Disu frater Turbulini cum omnibus filiis suis. Hi omnes suprascripti cum omnibus filiis, et filiabus suis, etc... ».

La chiesa di San Giovanni è ricordata pure in un documento assai più recente: un atto del 1298 con cui il capitolo di S. Lorenzo di Genova (XIII, 140) concede in locazione per dieci anni a Giacopo Alberico di Giovanni tutti i beni della chiesa di S. Giovanni di Assemini, dandogli facoltà di richiedere i beni mobili e immobili, i frutti, *iura et actiones..... in iudicio et extra sub quocumque iudice ecclesiastico vel civili* (5).

(1) Esistente nell'Archivio della Chiesa Maggiore di S. Lorenzo di Genova. — V. P. Tola, *op. cit.*, pag. 202.

(2) P. Tola, *op. cit.*, pag. 202.

(3) P. Tola, *op. cit.*, pag. 178.

(4) P. Tola, *op. cit.*, pag. 179-180.

(5) Salvioli, *Storia delle immunità*, vol. II, pag. 11. — Ugo Guido Mondolfo, *Gli elementi del feudo in Sardegna prima della conquista aragonese*, Torino, 1902, pag. 33.

Da questi documenti risulta:

I. Che Assemini era, nei primi anni del XII secolo, una Corte o villaggio appartenente al Giudice di Cagliari, con territorio assai esteso, nel quale vivevano almeno nove famiglie;

II. Che nella stessa località, in quell'epoca, esisteva già la chiesa di S. Giovanni, ricca di terre coltivate e incolte, dalla quale dipendevano altre chiese sparse nel vasto territorio. La chiesa di S. Giovanni dovette attrarre le simpatie e le cure speciali dei giudici se ad essa diedero tanta dovizia di terre e di censo e l'onore insigne di costituire un dono gradito ed ambito dai genovesi, in compenso dell'aiuto ch'essi prestarono allo spodestato Mariano per fargli riconquistare il regno, usurpatogli da uno zio.

*
* *

In Assemini si trovano interessanti documenti epigrafici, che indubbiamente rimontano ad epoca precedente a quella dei manoscritti da noi ricordati.

Un'iscrizione scolpita su di una specie di architrave in marmo, incompleta, composta di cinque pezzi, trovavasi entro la chiesetta di S. Giovanni, disposta, capovolta, come soglia dell'altare. La trascriviamo:

† *Κ(ύρι)ε βοή(θι τοῦ δούλου σου Τωρκοτορί(ου ἄρχοντος Σαρδη(νία(ς)*
κέ τῆς δούλη(ς) σου Γετι....

(O Signore, abbi pietà del servo tuo Torchitorio, arconte di Sardegna e della serva tua Getit... (1).

Evidentemente non si tratta del Giudice Mariano, Torchitorio II, la cui moglie si chiamava Preziosa di Laconi. Poichè, d'altra parte, la grafia pare doversi attribuire alla metà del X secolo, si deduce che l'iscrizione si riferisce ad un Arconte che precedette Mariano di Gunali.

Un'altra iscrizione, parimenti scolpita su di un architrave in marmo, trovasi oggi su di una mensola entro la chiesa parrocchiale di S. Pietro, e sino a pochi anni or sono costituiva la soglia di una porta laterale della stessa chiesa. Essa è incompleta, ma la parte che ancora si legge ci apprende l'offerta votiva, probabilmente di un tempio o di un altare, fatta da Nispella, moglie di un Torchitorio. La trascriviamo secondo la lettura fattane dallo Spano (2) e dal Plazza (3):

† *Εν ὠ[νόματι τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Ἁγίου Πν(εύματο)ς]*
ἐγὼ Νί(σπελλα Ὀχώτες..... | των Ἁγ(ί)ων χωρυφέων
Ἀποστ(όλων) Πέτρου καὶ Παύλου καὶ τοῦ Ἁγί(ου Ἰωάννου
τοῦ Βαπ[τιστοῦ καὶ τῆς] Παρθενωμάρτυρος Β(αρβάρας, ὧν
τὲς π(ρ)εσβί(ες « αὐτῶν » δῶει μοι Κ(ύρι)ος ὁ Θ(εὸ)ς τ(ὴ)ν
ἄφεσι(ν [τῶν ἁμαρτιῶν.

(1) A. Taramelli, *Di alcuni monumenti epigrafici bizantini della Sardegna*, « Arch. Storico Sardo », vol. III, 1907.

(2) Le iscrizioni greche sono date dallo Spano, con lettere del Cavedoni, nel « Bull. Arch. Sardo », VI, 104, 136; VIII, 137.

(3) Michele Plazza, medico e botanico, lesse e trascrisse l'iscrizione; il manoscritto fu edito ed illustrato da Romualdo Loddo nell'« Arch. Storico Sardo », vol. II. p. 36 e segg.

Secondo il prof. Taramelli (1), questa iscrizione, poichè ha varie scorrettezze (forse l'incisore non comprendeva il testo) e nella forma delle lettere, specie della « e della *ω*, si scorge una maggiore decadenza di quella di S. Giovanni, può essere di qualche decennio posteriore all'altra. In altro frammento di iscrizione dedicatoria, rinvenuto dal Parroco, Don Giuseppe Putzu, è ricordata una Nispella, che probabilmente è la medesima dell'altra iscrizione. I caratteri di questo frammento sono assai somiglianti a quelli della seconda iscrizione da noi riportata, e parrebbe quindi dello stesso artefice.

*
* *

La chiesetta di S. Giovanni, oggi esistente ad Assemini, è quella ricordata nei documenti testè esaminati? È quanto cercheremo di dimostrare.

La chiesetta di S. Giovanni è situata entro l'abitato del comune di Assemini, villaggio di circa 2000 abitanti, ad otto miglia da Cagliari sulla via che conduceva a Sulcis, in una piazzetta formata da due vie che si biforcano. Addossate ai fianchi e all'abside, in modo da impedire la visione completa della chiesuola e la circolazione attorno ad essa, sono delle meschine casupole.

La chiesetta non è perfettamente orientata secondo gli usi liturgici, poichè l'absidiola è rivolta a sud-est (osservazione fatta nel mese di maggio).

Piccolo, ma ben proporzionato nelle sue varie parti, questo singolare edificio occupa un'area pressochè quadrata (fig. 2); nella direzione delle cui mediane sono disposte la nave e il transetto tagliantisi a croce greca. Sull'incrocio dei bracci è impostata la cupoletta. L'absidiola è profonda quasi quanto la sua larghezza; esternamente è semicircolare con tetto a falda conica assai schiacciata. La nave e il transetto sono coperti con volte a botte impostate su di una cornice che gira lungo le pareti dei bracci, ma non risvolta sulle pareti che contengono l'ingresso, l'abside e le testate del transetto. I bracci comunicano per mezzo di aperture ad arco a tutto sesto con quattro camerette di pianta pressochè quadrata, le quali, assieme alle navi della chiesetta, completano l'area dell'edificio. Queste camerette oggi sono coperte con tetto in legno di ginepro, formato da un trave di colmo e di travetti vicinissimi uno all'altro, sui quali è disteso l'incannucciato che regge poi le tegole (coppi).

La cupoletta è anch'essa impostata su di una cornice, dello stesso profilo dell'altra menzionata, la quale gira sulle quattro pareti al disopra degli archi profilanti le volte dei bracci. Il passaggio dalla forma quadrata alla forma circolare dell'imposta della cupoletta è ottenuto restringendo successivamente i diametri dei corsi di pietre, ma in quantità maggiore in corrispondenza delle diagonali del quadrato d'imposta. Perciò il passaggio dalla superficie poliedrica (parallelepipeda) a quella sferica si è conseguito gradualmente senza bisogno di ricorrere ai pennacchi d'angolo o a speciali superfici di raccordo. Epperò è notevole il fatto che pure non essendovene staticamente bisogno per la piccolezza del catino, sulla faccia interna della cupoletta, dopo che essa fu terminata, furono scolpiti in rilievo i contorni delle quattro scuffie angolari (fig. 3 e 4), con uno sviluppo esagerato di proposito, quasi a voler indicare all'osservatore che l'architetto era a conoscenza della soluzione del problema costruttivo delle cupole nascenti da tamburi quadrati.

(1) A. Taramelli, *op. cit.*

Esternamente la cupoletta emerge con l'estradosso a nudo, per circa un terzo della sua altezza verticale; il rimanente è contenuto entro un dado avente la forma di un tronco di piramide quadrangolare, sulle cui faccie si aprono quattro finestrini i cui davanzaletti, dalla parte interna, sono sulla cornice

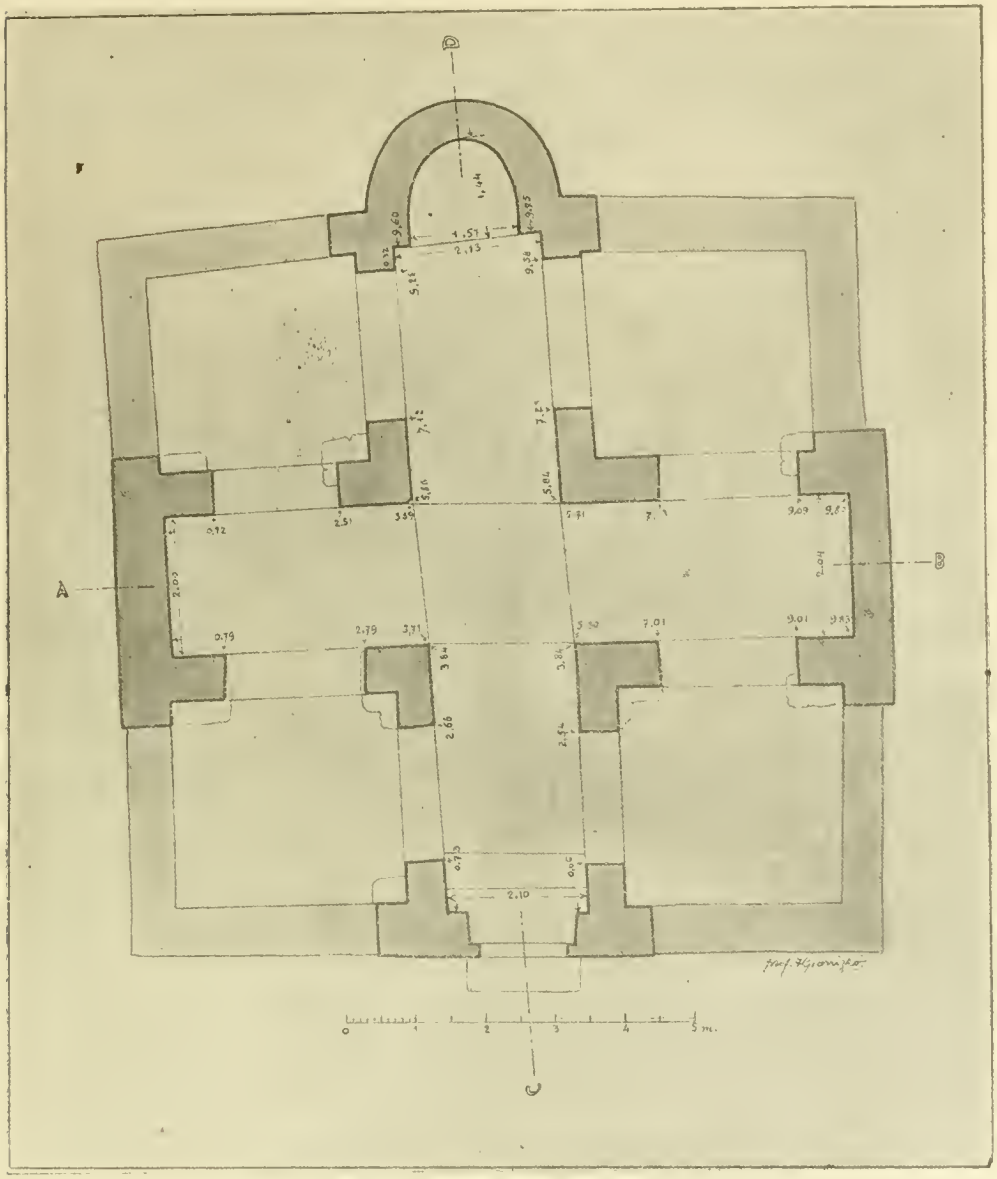


Fig. 2. — *Assemini*, Chiesa di S. Giovanni — Pianta.

dalla quale nasce la cupola. Questo dado, che recinge l'estradosso del catino, rafforzandone la stabilità, termina con una gola e un pianetto a guisa di cornice.

La cupoletta, come del resto tutto l'edificio, è in pietra tenera tufacea, proveniente dalle cave di Cagliari, costruita con piccoli masselli, formanti degli anelli concentrici fermati, nel vertice della cupola, con una chiave, che si prolunga verso l'esterno a foggia di piramide scanalata, troncata da una sfera, nella quale è fissata, per mezzo di una breve asterella di ferro, una colomba

ritagliata su lamiera. Di notevole interesse è il fatto che gli archi profilanti le volte delle navatelle, al disopra dei quali è impostata la cupoletta, non sono affatto legati con il rimanente delle volte; per meglio dire, i conci formanti l'arco non sono concatenati con quelli della volta, pur formando unica superficie (fig. 5). Ora una tale netta separazione evidentemente avviene quando l'arco, col suo intradosso, sporge dalla restante superficie. Struttura quasi identica troviamo nella chiesa di S. Saturnino, oggi dedicata ai Ss. Cosma e Damiano, a Cagliari, interessante monumento frammentario, di varie epoche, il quale, secondo lo Scano, risale al IX o X secolo (1), secondo il Freshfield

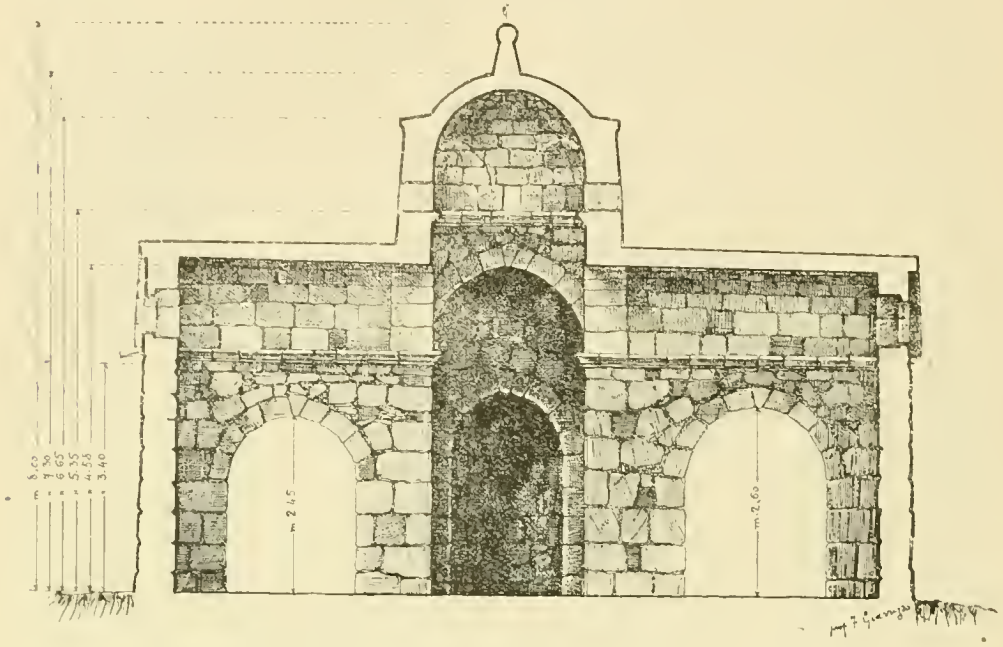


Fig. 3. — *Assemini*, Chiesa di S. Giovanni — Sezione *A B* della pianta.

dovrebbe riferirsi al primo quarto dell'XI secolo (2) e che noi ritenemmo fosse del VI e dell'XI secolo (3). La parte centrale del S. Saturnino ricorda, nel complesso, la chiesetta di S. Giovanni; non è azzardato pensare che l'architetto di questa modestissima chiesetta abbia voluto servirsene come modello, naturalmente riuscendo assai imperfettamente, specie nella riproduzione dei particolari costruttivi, i quali, mentre nel S. Saturnino sono trattati da mano maestra ed esperta, nella chiesetta di Assemini sono condotti con scarsa perizia.

Un particolare notevole che dimostra l'imperizia o la trascuratezza dell'artefice, è il modo col quale egli costruì gli archi e le volte: i conci formanti questi archi non sono uguali, nè concorrenti tutti nel centro (fig. 3 e 4); quelli vicini alle serraglie sono i più imperfetti, sicchè le chiavi risultano dei cunei molto appuntiti. Nelle volte a botte si nota lo stesso fatto; i conci formano delle file nella direzione dell'asse dell'imbotte; la fila d'imposta è in prosecu-

(1) Dionigi Scano, *Storia dell'Arte in Sardegna* dall'XI al XIV secolo, p. 49.

(2) E. H. Freshfield, *Cellae Trichorae and other Christian Antiquities in the byzantine provinces of Sicily with Calabria and N. Africa including Sardinia*, vol. I, 1913, p. 71.

(3) Giarrizzo Francesco, *Una chiesa del VI secolo a Cagliari*, « Emporium », fascic. di giugno 1917 (Bergamo, Ist. Arti Grafiche).

zione verticale del muro sottostante, le altre file, dopo questa, iniziano la superficie cilindrica, chiusa nella parte più alta da una fila facente l'ufficio di serraglia, la quale è formata, come dicemmo, di conci a cuneo molto appuntito.

*
* *

Esaminando la pianta dell'edificio (fig. 2), notiamo che alla croce costituente la chiesuola sono aggiunte quattro camerette, comunicanti, come vedemmo, con i bracci della chiesetta. È interessante studiare se queste camere

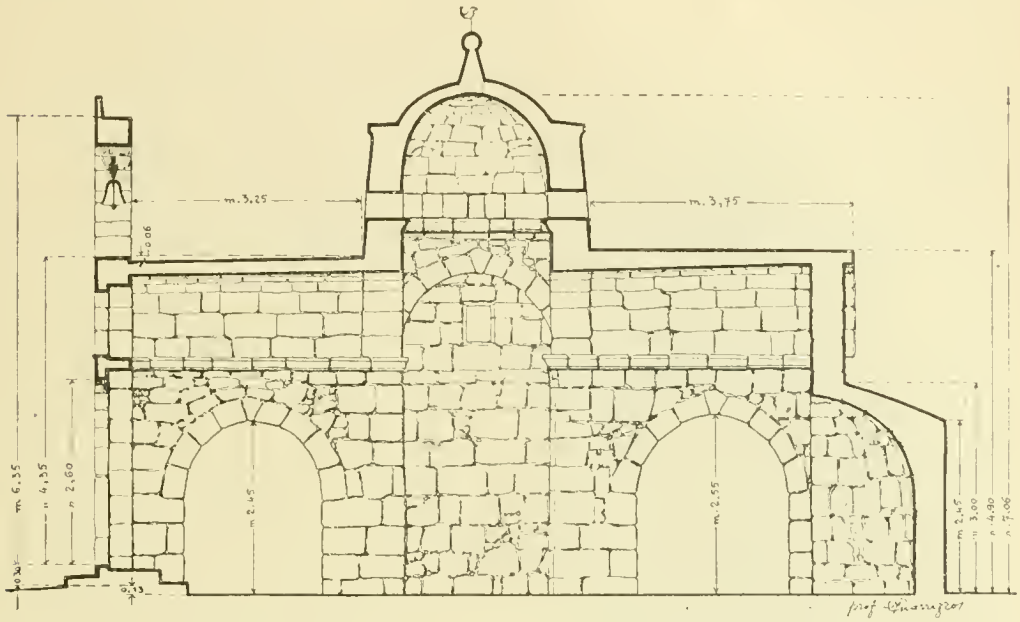


Fig. 4. — *Assemini,* Chiesa di S. Giovanni — Sezione *C D* della pianta.

furono aggiunte dopo la costruzione della croce o debbano invece ritenersi della stessa epoca.

È da notarsi intanto che mentre i muri interni delle navatelle non hanno subìto notevoli rifacimenti, quelli perimetrali delle quattro celle, verso l'esterno, risalgono ad epoca recente, circa un'ottantina di anni fa, secondo le testimonianze, raccolte sul luogo, fra i più vecchi del villaggio: alcuni dei quali anzi asseriscono che la chiesa era preceduta da un portico o loggiato nel quale varie colonne, oggi esistenti sparse nella piazzetta e altrove, sorreggevano la copertura di legname e tegoli. Le testimonianze non sono invece concordi sulla preesistenza delle camerette: v'è chi afferma di non ricordarle, ammettendo tuttavia l'esistenza di una specie di loggiato ai quattro angoli, sotto il quale riparavano i fedeli che venivano al S. Giovanni dai paesi vicini. Comunque, è assodato che i muri d'angolo, esterni, delle cellette sono di recente costruzione. Dimostreremo che essi sono un rifacimento di muri antichi quanto la chiesetta, che per cause e in epoca non precisabili, rovinarono con la copertura delle quattro camere.

Nei bracci della chiesa sono aperti, come vedemmo, gli archi che li mettono in comunicazione con le quattro celle (fig. 3 e 4): ora questi archi, sia per la loro struttura che per ragioni di statica, hanno tutta l'apparenza

di essere stati costruiti assieme al resto della chiesa a croce greca; sicchè se questa fosse stata limitata a tale conformazione classica, sarebbe rimasta aperta, per mezzo di tali archi, e quindi in comunicazione con l'esterno da ogni lato: ciò che non è ammissibile. Nè è probabile l'ipotesi di archi ciechi, come esistono ad esempio nel Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna. Si può obbiettare che gli archi possono essere stati aperti dopo che la chiesuola fu costruita, allo scopo di mettere in comunicazione le navatelle con le quattro stanzette, costruite anch'esse posteriormente per ingrandire la chiesetta, così angusta e meschina. Questa ragione potrebbe avere un certo valore, ma contro di essa notiamo:

a) gli archi presentano caratteri di conformazione strutturale identici a quelli delle volte e cioè conci irregolari non confluenti nel centro dell'arco, e conseguente serraglia a cuneo appuntito: tale sistema non è occasionale, ma risponde all'imperizia del costruttore; ora, se pure è possibile, non si può ammettere che in epoche diverse e presumibilmente lontane, costruttori diversi abbiano avuto la stessa imperizia, non solo, ma abbiano proprio commesso gli stessi errori;

Fig. 5. — *Assemini*, Chiesa di S. Giovanni. Archi.

b) se gli archi fossero stati tagliati dopo che i muri erano già costruiti avremmo dovuto trovare le fondazioni in corrispondenza della parte vuotata: invece, dai sondaggi accuratamente eseguiti, risultò che le fondazioni esistono solo in corrispondenza dei piedritti, e non ve n'è traccia sotto l'arco: il che dimostra che il costruttore ebbe sin dall'inizio della fabbrica il concetto chiaro di ciò che voleva costruire, e non eseguì le fondazioni sotto gli archi perchè sapeva che quivi staticamente non ve n'era bisogno. E poichè non è ammissibile che la chiesetta potesse rimanere aperta verso l'esterno da tante parti, nè d'altro canto si è rinvenuto traccie o frammenti di transenne o di altro mezzo di chiusura degli archi, si deve ritenere che la pianta originaria comprendesse, oltre la croce greca, le camerette d'angolo.

Si obbietta giustamente che i muri di queste camerette, formanti gli angoli esterni, non sono concatenati con quelli formanti le testate dei bracci della croce, sia perchè i corsi di pietre non si corrispondono, sia perchè anche quelli che si corrispondono sono, tanto nell'uno che nell'altro muro, nettamente separati; ciò si osserva bene nel prospetto principale (fig. 1 e 6) il quale appare formato di tre parti attigue, separate da due fessure, le quali profilano la parte centrale a destra e a sinistra: queste fessure non sono perfettamente verticali, ma seguono una curva aggraziata, appena accentuata, leggermente ogivale. Questo curioso particolare potrebbe mettere in dubbio la contemporaneità della costruzione della chiesetta a croce e delle quattro camerette, poichè se le due

costruzioni fossero state coeve, i muri perimetrali non avrebbero dovuto avere soluzioni di continuità. Ma effettivamente, se ben si osserva, tale soluzione di continuità è solo apparente. Dicemmo infatti che i muri esterni delle quattro

Fig. 6. — *Assemini*, Chiesa di S. Giovanni — Prospetto.

camerette furono rifatti in epoca recente: il costruttore, artefice poco abile, non si curò di erigere tali muri sulla traccia di quelli preesistenti, i quali

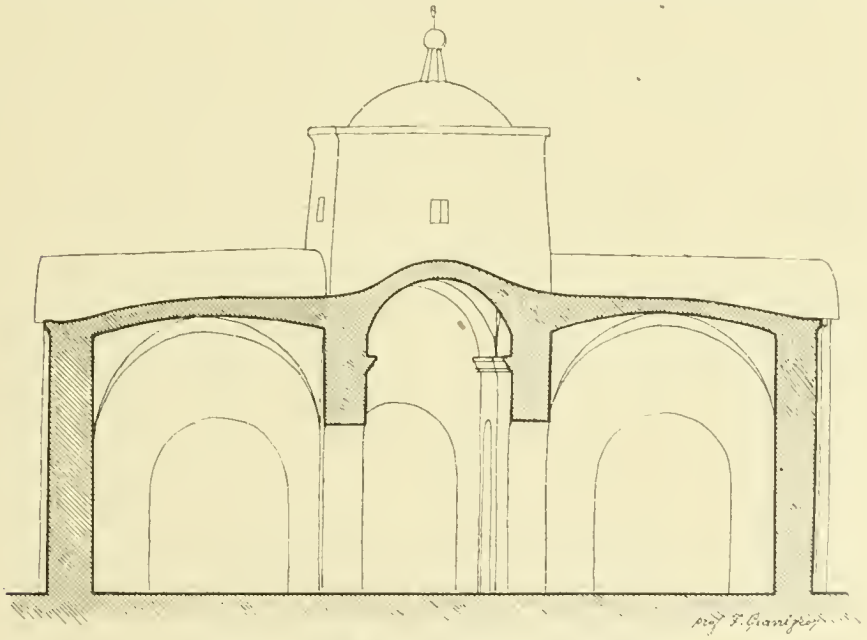


Fig. 7. — *Assemini*, Chiesa di S. Giovanni.
Probabile copertura a crociera delle Camerette.

lasciavano la parte centrale del prospetto come corpo avanzato; egli rispettò in modo sommario tale disposizione nei fianchi della chiesa, ma nel prospetto rifece i muri in prosecuzione e sullo stesso allineamento di quello centrale,

lasciando tuttavia separati i tre corpi di fabbrica e ciò forse con la buona intenzione di non guastare il vetusto muro.

Le testate delle navatelle hanno una larghezza maggiore di quella di ciascun braccio, per modo che si notano in esse due contrafforti o sproni, uno per parte, leggermente rastremati, come dicemmo, da una tenue curva ogivale (fig. 2). In complesso, ci pare di aver dato sufficienti prove per stabilire che la chiesetta occupava, fin dall'inizio, tutta l'area oggi coperta.

La conformazione a croce greca, con cupola sull'incrocio dei bracci, è una delle più antiche: tipica è la tomba di Galla Placidia, sebbene la pianta sia a croce latina. Epperò non abbiamo, che io mi sappia, in Italia, altri esempi simili a questo di S. Giovanni di Assemini.

Ricordiamo brevemente, sulla scorta e l'autorità dei più insigni scrittori d'architettura cristiana, quali il Ricci, il Venturi, il Cattaneo, il Chirtani, il Rivoira, il Melani, lo Strzjgowski, ecc., che le chiese cristiane, dal IV al XIII secolo, in Italia, si possono raggruppare in quattro categorie: 1° quelle derivanti da un adattamento delle basiliche romane, le più antiche; 2° quelle a pianta rotonda o poligonale, quali il S. Vitale di Ravenna e il S. Lorenzo di Milano; 3° quelle del tipo della S. Sofia di Costantinopoli e forme derivate; 4° quelle italiche a croce latina. La chiesetta di Assemini potrebbe rientrare fra quelle del terzo gruppo. Le chiese di Bisanzio, come afferma il Pulgher (1), sono di tre periodi: I. quelle del tipo del S. Giovanni Battista, del V secolo, e che hanno la forma delle basiliche romane; 2° quelle del tipo del S. Sergio e della S. Sofia, alle quali, uscendo da Bisanzio, il Chirtani (2) aggiunge la cattedrale di Tessalonica e le chiese di Mira, di Ancira, di Cassala (3) che ci fanno arrivare alla fine dell'VIII secolo; 3° quelle del tipo del S. Teodoro e del S. Salvatore (4), dall'VIII al XIII secolo. Le chiese bizantine del terzo periodo, con lievi differenze, presentano come proprietà peculiare la cupola impostata sull'incrocio di quattro bracci più o meno lunghi, coperti con vôlte a botte, come nel S. Teodoro di Costantinopoli, nella chiesa dell'Immacolata (5), ora Moschea Chalidijilar Kioski, in quella del Pantocrator (6), ora Moschea Zeiret, in quella di Mirelée (7), ora Moschea Budrun, ecc.

Il perimetro esterno dell'area coperta da tali chiese è rettangolare in genere, perchè al quadrato fondamentale costituente la vera chiesa, è aggiunto il nartece e altre parti accessorie.

Il quadrato fondamentale presenta una croce greca e quattro camere agli angoli, le quali, talvolta sono sormontate da cupole, come nel S. Teodoro (8), tale altra sono coperte con vôlte a botte o, più frequentemente, con vôlte a crociera.

Queste forme si diffusero specialmente nell'Africa settentrionale: nell'Italia meridionale ne troviamo un esempio caratteristico e interessante a Stilo di Calabria, nella chiesetta la Cattolica, che pur avendo pianta bizantina è, secondo il Chirtani (9), di stile italico.

(1) Pulgher, *Les anciennes églises byzantines de Constantinoples.*
(2) L. Archinti (Chirtani), *Il millennio dell'Era volgare,* vol. II, pag. 380.
(3) Id., *id.*, id., pag. 158; fig. 162, 163, 164.
(4) Id., *id.*, id., pag. 159; fig. 165, 166, 167.
(5) Id., *id.*, id., pag. 162 e seg.; fig. 168.
(6) Id., *id.*, id., pag. 164-165; fig. 169, 170.
(7) Id., *id.*, id., pag. 166-167; fig. 171, 172.
(8) Id., *id.*, id., pag. 159; fig. 165.
(9) Id., *id.*, id., pag. 387; 433.

Secondo la pianta quindi è dimostrato che la chiesetta di Assemini ricorda i tipi bizantini orientali, specie di Costantinopoli, che si assegnano tra l'VIII e il IX secolo.

Storicamente, Cagliari e la Sardegna, nell'VIII e nel IX secolo furono dipendenti da Bisanzio con legami abbastanza stretti, che si allentarono nel X secolo, quando i magistrati che governavano in nome del lontano imperatore, trasformarono a loro vantaggio il mandato avuto in governo ereditario. Questi rappresentanti dell'imperatore, arconti, protospatari, ecc., che per lungo tempo si succedettero nel governo dell'isola, portarono certamente, assieme all'eco della grandezza orientale in tutte le sue manifestazioni materiali e spirituali, anche le concezioni di un'arte che, meravigliosa e splendente di ori e di gemme, di marmi e di sculture nella lontana Bisanzio, fu meschina e rozza e scarsamente sfruttata in Sardegna, ove l'arconte non intendeva fare larghe spese pubbliche e ricorreva invece a tutti i mezzi per arricchirsi. È da supporre che, per quanto gretti e sfruttatori, questi magistrati, appartenenti generalmente alla casta militare, avessero una corte, e, come in uso in quei tempi, conducessero con le soldatesche, scrivani e artefici, scultori e costruttori, ai quali ultimi spettava la costruzione e l'abbellimento di edifici civili e religiosi. Ecco perchè il S. Saturnino di Cagliari, il S. Giovanni di Assemini, e la stessa chiesa di S. Giovanni di Sinis, hanno caratteri marcatamente orientali, di quell'architettura e di quell'arte ornamentale fiorita a Bisanzio e nelle Provincie tra il VI e l'XI secolo. Le linee schematiche, il disegno di questi monumenti e delle scarse decorazioni che li abbellivano, nella loro povertà di mezzi, nella loro rozzezza e semplicità, non potevano essere che bizantine, giacchè assai più tarde e precisamente intorno al 1000, avvennero le infiltrazioni politiche, economiche, artistiche e quelle religiose del continente italiano, specie di Genova e di Pisa. Quindi arte bizantina e artefici orientali o di scuola greca.

*
* *

Del S. Giovanni di Assemini, considerato nei riguardi architettonici, in base ai raffronti da noi esaminati, possiamo stabilire che la forma della pianta è bizantina e ricorda il disegno e le caratteristiche delle chiese di Bisanzio dell'VIII e IX secolo. Ma è bizantina anche la struttura in elevazione; bizantina è la cupoletta e non italica, giacchè queste esternamente erano coperte con tetto conico o a falde con tegoli (1). Nulla possiamo dire della copertura delle quattro camerette; non è però azzardato ammettere che essa fosse una vôlta a crociera (fig. 7), già nota ai costruttori romani, e di uso abbastanza comune tra gli architetti cristiani.

Nel centro del prospetto principale sorge un campaniletto (fig. 6) assai elegante per quanto di forma elementare e schematica. Esso ha un arco il cui intradosso è semicircolare, mentre l'estradosso è una curva di gradevole effetto, della quale abbiamo esempi frequenti in epoca recente, che ricorda gli archi aragonesi. Le due pigne o pinnacoli situati lateralmente, ma più in basso della croce terminale, si trovano sovente in monumenti di epoca bizantina; frammenti somiglianti assai a codesti se ne conservano nel Museo Nazionale di Cagliari.

(1) L. Archinti, *op. cit.*, vol. II, pag. 380

L'intradosso dell'arco ha una chiave singolare a mensola, con la parte più rigonfia in basso, e quella più appiattita in alto: inoltre quest'ultima è rigata e spizzettata nell'orlo superiore, per modo che, nel complesso, si ha l'impressione che voglia rappresentare una mano vista dal dorso. La croce non ha particolari di notevole interesse.

Nelle chiese della Sardegna, specie in quelle di modeste proporzioni, di carattere pisano, è frequente l'uso del campaniletto del tipo di quello da noi preso in esame, collocato in alto come finimento sulla parte centrale del prospetto.

Ricordiamo la chiesa di S. Maria di Uta (1), che è del sec. XII; quella di N. S. del Pilar di Villamassargia (2); quella di S. Gavino di Torres (3), di S. Palmerio a Ghilarza (4); di S. Pietro di Simbranos a Bulzi (5); e altre di minore importanza.

Sarebbe assai interessante poter decidere se il campaniletto della nostra chiesetta è della stessa epoca del restante edificio, oppure un'aggiunta posteriore.

I caratteri che a noi interessa di rilevare sono tutti in dipendenza del disegno primitivo del prospetto, il quale, nella parte centrale, sembra essere quello originario, mentre, come vedemmo, le due ali furono rifatte in epoca recente, ma seguendo imperfettamente le traccie degli antichi muri.

Nel prospetto principale, come del resto — ma più accentuato — nei fianchi, si disegna l'arco corrispondente alla volta della nave (fig. 6). Quest'arco, a differenza di quanto avviene nei fianchi della chiesa e nell'abside, ove aggetta dal muro sottostante con l'estradosso allo scoperto, è, nel prospetto, raso al piano del muro, e l'estradosso, per lo spessore del muro facciale, è coperto da un muretto a mo' di attico, che non occupa tutta la larghezza della facciatina, ma lascia a destra e a sinistra un risalto.

Tutto ciò riteniamo antico quanto la chiesetta.

E pure dell'epoca è il taglio della porticina d'ingresso ad arco a tutto sesto, avente conci regolari, concorrenti nel centro dell'arco. Gli stipiti sono anch'essi fatti con una certa accuratezza.

Fra l'intradosso della volta e l'estradosso dell'arco della porticina e sull'asse di questa, è tuttora una piccola finestra rettangolare, assai rovinata, talchè non possiamo stabilire se essa in origine fosse di tale disegno. Probabilmente, pur essendo rettangolare, essa aveva lo scosso più alto, lasciando intatti i conci formanti l'arco dell'ingresso, i quali oggi sono invece tagliati, nella parte superiore, dalla finestrina anzidetta.

*
* *

Il prospetto della chiesetta potrebbe terminare, in alto, con il piano dell'attico, epperò non ne guasta la linea il campaniletto, così svelto ed elegante. Ritornando quindi sull'argomento che lasciammo poc'anzi per descrivere il prospetto della chiesuola, ricordiamo che l'uso liturgico delle campane risale almeno

(1) D. Scano, *op. cit.*, fig. a pag. 141.
(2) Id., *id.*, fig. a pag. 71.
(3) Id., *id.*, fig. a pag. 97.
(4) Id., *id.*, fig.. a pag. 139.
(5) Id., *id.*, fig. a pag. 220.

al secolo V, epoca in cui non esistendo ancora le torri campanarie, le campane *venivano sospese in modeste costruzioni fatte di muratura, oppure di legname, messe in evidenza soltanto sopra i tetti delle chiese e partenti dalle muraglie sottostanti* (1). Ma bisogna anche ricordare che mentre nell'Occidente, come ad esempio a Ravenna, i campanili non sono anteriori al sec. VIII (2), nell'Oriente le chiese greche ne furono prive fino alla divisione dell'impero (anno 1204) (3). Se ammettiamo quindi che la chiesetta di Assemini ricorda le linee architettoniche delle chiese orientali bizantine, costruita anzi da artefice greco, o di scuola greca, dobbiamo ammettere che il disegno originario non avesse il campaniletto, giacchè l'uso delle campane in Oriente si generalizzò solo nel XIII secolo. Concludiamo perciò che il campaniletto è di epoca posteriore alla costruzione della chiesetta e forse risale al XV secolo, giustificando così il motivo aragonese dell'archeggiatura da noi notato fin da principio.

*
* *

Prima di venire alle conclusioni di questo breve studio, vogliamo ancora succintamente esaminare la cupoletta della chiesa nei raffronti con i tipi principali di cupole pagane e cristiane.

La caratteristica esclusiva dell'architettura bizantina — secondo l'Archinti (4) — fu il trionfo della cupola emisferica solidamente e facilmente piantata su di un vano perfettamente quadrato.

Le cupole di Roma pagana, delle quali il prototipo è il Pantheon, sono impostate direttamente sopra il tamburo cilindrico; l'estradosso è rinforzato con anelli verso la base, ma nella parte superiore è allo scoperto. Le cupole latine cristiane sono impostate entro il tamburo cilindrico e poliedrico, ma l'estradosso è riparato sotto un tetto conico o a falde, sicchè esternamente, la forma sferica non apparisce. Per renderle leggiere si adoperarono vasi vuoti di terracotta (v. Ravenna). Le cupole bizantine, del tipo del S. Sergio e di S. Sofia, impostate su tamburo a sezione poligonale, ma per lo più quadrata, emergono con l'estradosso scoperto per la maggior superficie e solo verso la base presentano, esternamente, dei contrafforti a raggiera.

Il tipo del S. Giovanni di Assemini non è quindi latino-cristiano, nè perfettamente del tipo bizantino orientale. È però indubitato che esso è una derivazione di quest'ultimo. Esempio di tale cupola abbiamo nella chiesa del Dair al Ahmar, presso Solag, in Egitto (del 1020) (5); ma senza andare tanto lontano ricordiamo la cupola del S. Saturnino di Cagliari che tanti punti di contatto ha con la chiesetta di Assemini.

Passando ancora all'interno della chiesa, a lungo dovremmo parlare della maniera usata per trasformare il tamburo quadrato in superficie emisferica; argomento che è assai interessante per l'architettura cristiana: epperò non possiamo qui, per evidenti ragioni di spazio, farne la trattazione che desidereremmo.

(1) G. T. Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda*, Milano, 1908, pag. 50.
(2) Id., *id.*, id.
(3) Id., *id.*, id.
(4) L. Archinti, *op. cit.*
(5) De Bock, *Matériaux pour servir à l'Archéologie de l'Egypte chrétienne*: G. T. Rivoira, *Architettura Musulmana*, Milano, Hoepli, pag. 130.

Notiamo tuttavia che il pseudo raccordo angolare, qui usato, esagerato di proposito per renderlo più evidente, non ha nulla di comune col raccordo ad archi del S. Saturnino di Cagliari, giacchè questo è complesso e di specialissima originale struttura architettonica e decorativa nello stesso tempo.

*
* *

La chiesetta, tanto all'esterno che all'interno, non ha ornamentazioni decorative. L'unico elemento ornamentale e nel contempo architettonico, è costituito dalle cornici che separano le pareti dalle volte. Il profilo di esse è dei tempi della decadenza e può assegnarsi al IX-X secolo. Sicchè anche questo particolare porge il suo contributo modesto per valutare con notevole approssimazione l'epoca alla quale risale la fondazione della chiesetta.

Che essa sia quella ricordata nei documenti elencati in principio di questo scritto, ci pare fuori dubbio, poichè la chiesetta ha tutti i caratteri architettonici greci. D'altra parte da Bisanzio dipendeva la Sardegna e greci erano la maggior parte dei funzionari che governavano in nome dell'imperatore. Non è ammissibile che esistessero contemporaneamente due chiese, entrambe dedicate allo stesso santo! Stabilito ciò, è certo che questo piccolo ma singolare monumento esisteva già prima del 1108; ma poichè esso era notoriamente apprezzato sin da quei lontanissimi tempi, più per la sua vasta e ricca proprietà fondiaria, e per i ricchi censi che gli appartenevano, che per la sua importanza intrinseca, bisogna anche convenire che le ricche, fertili, ubertose contrade, abitate da parecchie famiglie numerose, raggruppate nelle fattorie o donicalie anch'esse doviziose, non vennero in possesso del S. Giovanni tutto ad un tratto, ma presumibilmente in un certo lasso di tempo, forse non breve, durante il quale i Magistrati greci, poi Giudici di Cagliari, religiosissimi, vollero propiziarsi, con tali ricchi donativi, la benevolenza e la protezione del Santo, sotto la cui invocazione era posta la Chiesa. Forse queste donazioni rimontano al pauroso periodo che precedette il 1000, nel quale, nella certezza allora radicata, dell'imminente fine del mondo, ricchi e poveri, in ammenda dei propri peccati, offrivano alla chiesa ogni bene terreno.

Si può quindi convenire che la chiesetta esistesse fin da quando regnavano i primi giudici, non del tutto ancora indipendenti, a cui appartennero quel Torchitorio, arconte di Sardegna, ricordato nell'iscrizione rinvenuta nella stessa chiesa, e la Nispella degli altri interessanti frammenti epigrafici.

Concludendo, sia per i documenti storici, e sia per quelli stilistici, derivanti dai raffronti prospettati con le chiese dell'Oriente bizantino, non crediamo di essere in errore assegnando il S. Giovanni di Assemini agli ultimi anni del IX secolo, o ai primi del X.

*
* *

Sarebbe incompiuta la trattazione dell'interessante argomento se non dicessimo brevemente dei lavori eseguiti dalla R. Soprantendenza agli Scavi, della quale è anima e mente attivissima il Ch. Prof. Taramelli. Intendimento dell'illustre scienziato era quello di esplorare sistematicamente la località, nei dintorni immediati del tempietto e nel sottosuolo del medesimo.

Si eseguirono varie trincee profonde; si abbassò il livello del terreno nel piazzaletto prospiciente la chiesa, poi si cominciò l'esplorazione nell'interno,

del quale si scavò il pavimento e si tolse l'intonaco a tutte le pareti. Si raggiunse il pavimento primitivo, il quale si trovava a circa sessanta centimetri al disotto di quello attuale; esso non era pianellato, ma si riconosceva facilmente perchè la terra era fortemente compressa e indurita. Nello spazio tra il vecchio e il nuovo pavimento si rinvennero delle bare contenenti scheletri seppelliti da uno a due secoli fa.

Si procedette quindi alla demolizione del mastodontico altare, di pessimo gusto e di linee goffe e pesanti. Incorporati nella muratura si rinvennero alcuni frammenti in marmo, probabilmente lesene, stipiti e architravi di qualche cancello, porticina o finestra o di un ciborio (fig. 8). Alcuni di essi presentano su di una faccia il caratteristico tralcio di vite ondulato, avente in ciascuna sinuosità, alternati, la foglia e il grappolo; sulle altre faccie dove una fila di rosette, dove un intreccio geometrico di vimini. Il tralcio di vite nasce da un gruppo di foglie lanceolate, posto in prosecuzione di una basetta, a tre tori e due gusci. Il toro di mezzo è scolpito con una treccia.

Sul carattere e sulla probabile epoca di questi frammenti ha riferito il ch.mo prof. Taramelli nella relazione dei lavori presentata al Ministero della Pubblica Istruzione (1). Non è certamente facile da così scarsi elementi giudicare tanto della scuola di artefici alla quale appartengono, nè dell'epoca in cui furono prodotti. Tanto più che proprio il disegno di questa particolare ornamentazione, sia a tralcio di vite, che a rosette, e ad intrecci di vimini, durò lungamente, per vari secoli, conservandosi e tramandandosi tenacemente, senza profonde alterazioni.

A differenza dell'ornamentazione greca e di quella romana, che però ne formarono il substrato, quella cristiana non è ricca di forme e di concetti. Pochi motivi floreali e geometrici, distribuiti talvolta poco opportunamente su elementi architettonici che non ne avrebbero avuto bisogno, servirono per parecchi secoli a decorare fascie, architravi, colonne, cornici, ecc. Dove si ebbe invece una grande varietà di motivi geniali fu nella decorazione di capitelli, che può considerarsi a ragione la più ricca e svariata nei confronti tra i vari stili.

L'ornamentazione floreale e la geometrica fu largamente impiegata, sebbene con un ristretto numero di motivi originali, più specialmente dai bizantini, poichè gl'italici, segnatamente i comacini, ben presto alle forme floreali innestarono e sostituirono quelle animali (2). Sicchè una prima differenziazione tra le due scuole predominanti, la greca e la latina, la troviamo nel genere dei soggetti sfruttati. In base a questa prima osservazione i frammenti di Assemini risulterebbero di scuola greca.

I bizantini si riconoscono, non sempre però, dai comacini per la maniera di lavorare il marmo, pur riproducendo i medesimi soggetti: i comacini non incidono profondamente, adottano un basso rilievo; i bordi dell'ornato, ap-

(1) A. Taramelli, *Notizie degli scavi*, 1919.

(2) D'Agincourt, *Histoire de l'art par les Monuments*, Parigi 1823. Crede che l'uso degli animali veri o fantastici, nell'ornato, non vada al di là del VI secolo e siasi fatto universale nel VII e nell'VIII; A. Melani, *op. cit.*, pag. 320, dice «che a metà del V sec. il battistero della Basilica Ursiana a Ravenna si ornava di stucchi, in cui le figure animalesche avevano parte molto interessante e questo è il primo esempio di rappresentazioni bestiarie ornamentali. Indi nell'VIII sec. queste rappresentazioni trionfavano sul ciborio battisteriale di Cividale del Friuli e nel XII sec. erano così diffuse che turbavano l'animo di un insigne monaco, stato santificato, S. Bernardo.

partengano i motivi alla flora, alla fauna od a composizioni geometriche, sono quasi sempre netti, decisi; l'apparenza generale è quella di un intaglio a traforo: i greci, invece, incidono profondamente, ma ingentiliscono il lavoro con opportuni ritocchi, e dànno all'insieme decorativo un'apparenza di mollezza, di flaccidità, assai caratteristica.

Anche per questi caratteri i frammenti da noi rinvenuti risulterebbero di scuola bizantina. Quanto all'epoca in cui furono prodotti, poichè non abbiamo altri elementi locali di data certa, dobbiamo riferirli a quelli del continente, osservando tuttavia che tali confronti non possono essere decisivi.

Da un primo esame, diciamo anzi a prima vista, si direbbe che essi abbiano forti analogie con le decorazioni del S. Apollinare Nuovo di Ravenna (1), del VI secolo, specialmente i pilastrini con il tralcio di vite, e con i pilastrini di cancello presbiteriale appartenenti alla Basilichetta dei Ss. Martiri a Cimitile (Caserta) (2), notoriamente del VII secolo (3); ma da un esame più accurato troviamo che le analogie sono più vive e dirette con i frammenti decorativi del S. Pietro in Vincoli di Ravenna, che si attribuiscono all'VIII secolo (4), con quelli di frammenti decorativi della Chiesa di S. Salvatore del Museo cristiano di Brescia (5), e con qualche elemento del sarcofago di Teodata nel Museo Malaspina di Pavia (6). E grande somiglianza nel carattere e nello stile della scultura troviamo anche fra le trecciole dei nostri frammenti e quelle del ciborio di S. Pietro di Bagnacavallo, pure dell'VIII secolo (7). In complesso possiamo stabilire una più diretta identità di caratteri stilistici tra le sculture ornamentali di Assemini e quelle del Continente prodotte tra il VII e l'VIII secolo che non con quelle del V e del VI secolo. Non è quindi improbabile che l'artefice che li scolpì fosse un greco o di scuola greca vissuto tra il VII e l'VIII secolo, venuto in Sardegna al seguito del Capitano che governava allora in nome dell'imperatore di Bisanzio.

Questo artista dovette eseguire anche gli ornati che si rinvennero a Donori, a Sulcis e altrove, i quali hanno evidentissimi i caratteri di una stessa trattazione personale.

Da quanto abbiamo detto bisogna dedurre che i frammenti decorativi di Assemini appartennero ad un monumento, forse un cancello presbiteriale, costruito ad Assemini o altrove tra il VII e l'VIII secolo: distrutto questo monumento, parte degli avanzi, rinvenuti in seguito, furono adoperati come materiali di costruzione per l'altare della chiesetta di S. Giovanni, in epoca recente.

Cagliari, luglio 1919.

Francesco Giarrizzo.

(1) A. Melani, *op. cit.*, pag. 303, fig. 296.

(2) Idem, *op. cit.*, pag. 306.

(3) Ministero della Pubblica Istruzione, *Elenco degli edifici monumentali della provincia di Caserta*, Roma, 1917, pag. 103.

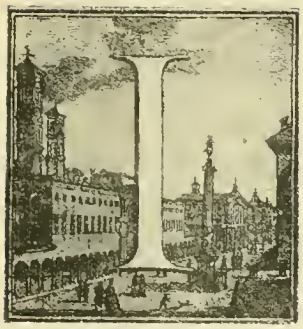
(4) Venturi A., *Storia dell'Arte Italiana*, vol. I, pag. 294; fig. 278.

(5) Id., *id.*, vol. II, pag. 134; fig. 108.

(6) Id., *id.*, id., pag. 138; fig. 111, 112.

(7) Id., *id.*, id., pag. 112, 113; fig. 89, 90.

DUE OPERE D'ARTE DELLA CAPPELLA BOLOGNINI-AMORINI IN SAN PETRONIO DI BOLOGNA.



Il sette giugno del 1390 fu posta la prima pietra di San Petronio: nel dicembre del 1393 Girolamo di Andrea Barozzo e Francesco de Dardi, veneziani e *magistri lapidum istrianorum sive marmorcorum* provvedono marmi grezzi *non laboratos* per le finestre delle prime quattro cappelle, due per lato: e il documento descrive minutamente i pezzi e dà le misure dei *poggi*, o riquadri, ornati poi coi simboli degli Evangelisti, dei *quarixelli* o pilastrini che dividono i *poggi*, delle basi, delle colonne, dei capitelli, degli intrecci d'archi o *groppadi*. Questi dovevano obbedire ai modelli da consegnarsi da Antonio di Vincenzo (1), l'architetto di San Petronio: cosicchè è ben certo che tutta la magnifica finestra in ogni suo particolare si deve alla mano ed alla mente dell'architetto bolognese.

I marmi grezzi già squadrati, ma non lavorati, furono scalpellati e ridotti quali noi vediamo specialmente dai tagliapietre fiesolani (2).

Anche le finestre delle altre quattro cappelle (due per lato), decorate con maggiore sobrietà, si devono al disegno di Antonio di Vincenzo (3). Ci si convince sempre maggiormente che gli architetti d'un tempo, contrariamente a quanto si crede ancora da molti, davano le più minute indicazioni delle parti ornamentali degli edifici a loro affidati. Ed era uso di servirsi più di modelli di legno che di disegni o di schizzi.

La sicurezza che Antonio di Vincenzo abbia di sua mano disegnato i più piccoli particolari delle decorazioni c'induce ad ascrivergli un'opera marmorea, eretta negli ultimi anni di sua vita e mentre l'interno di San Petronio tra il vario muoversi dei muratori, tra il pittoresco disordine dei ponti e delle scale, tra il vivace rumorio del cantiere, si andava accrescendo di opere d'arte.

Il nuovo tempio aveva trovato presso i cittadini tale favore, che le prime cappelle cominciarono ad essere adornate prima ancora che fossero del tutto compiute. Nel 1394 Lippo Dalmasio dipinse un san Giorgio e Pietro Tuzoli

(1) A. Gatti, *La Basilica Petroniana*, Bologna 1913, doc. 10, p. 308.
(2) I. B. Supino, *La scultura in Bologna nel secolo XV*, Bologna 1910, pp. 10 e 33.
(3) Gatti, op. cit. 1913, doc. 12-a, p. 310.

nel 1397 scolpì alcuni stemmi per la prima cappella del lato orientale (1): nel 1400 era già posta nella quarta cappella dello stesso lato la pietra tombale del ricco Bartolomeo Bolognini (2).

Ancora non era compiuto lo chuverto del corpo de mezo dela ghiexia che doveva poi coprire per spacio de lungheza otto capelle zoè quatro da ogne lado (3).

Il *nobile e Ricchо e piacente chavaliero* Bartolomeo Bolognini (4) nel 1408 fece testamento: dalla lettura del documento si apprende che in quell'anno, oltre la sepoltura, erano già in luogo i *canzelli* e che le pareti ancora dovevano essere dipinte colle scene del Paradiso e dell'Inferno e colle storie dei Re Magi, che la volta doveva essere affrescata come quella della cappella maggiore della chiesa eretta dall'Albornoz nel suo collegio spagnolo, che l'uscio doveva essere uguale a quello della chiesa di Santa Maria di Porta Ravegnana, che il pavimento doveva essere fatto con *quadris* azzurri, bianchi e rossi (5).

Bartolomeo Bolognini morì nel 1411, non in tempo per vedere del tutto compiuta la sua cappella.

È certo che per *canzelli* si deve intendere la transennatura di marmo o balaustrata, che chiude la cappella; di essi nel testamento non si dà alcuna descrizione, come di cosa visibile e nota a tutti; mentre vi è descritto minutamente l'uscio, che agli stessi *canzelli* doveva essere applicato. Per quanto, come mi comunica il prof. Sighinolfi secondo un documento da lui trovato, il Bolognini solo nel 1404 ottenesse il giuspatronato della cappella (rogito di Rolando Castellani), penso che la balaustrata, non ricordata nel testamento, fosse cominciata nel 1400 assieme alla pietra tombale.

Il testamento dice che i *canzelli* dovevano *aptari;* colla quale parola forse si deve intendere che non erano del tutto compiuti, piuttosto che fossero già guasti da bisognare di accomodatura.

Stabilita l'età della transennatura, l'esame delle sue parti (fig. 1) decorative suggerisce subito l'idea che il disegno sia dovuto ad Antonio di Vincenzo († 1402).

Basta confrontare il basamento dei finestroni di San Petronio, di cui abbiamo già parlato, col basamento della nostra cancellata (figg. 2 e 3); uguale la divisione architettonica, composta di *poggi* (riquadri) e di *quarixelli* (pilastrini); uguali le movenze e il sapore delle cornici e, soprattutto, assai simili le forme geometriche, che riempiono i *quarixelli* e inquadrano gli elementi araldici del Bolognini (fig. 4).

(1) I. B. Supino, *L'architettura sacra in Bologna nei secoli XIII e XIV*, Bologna 1909, pp. 101, 102.

(2) La figura marmorea del Bolognini, in nobile atteggiamento, e la decorazione di tutta la pietra tombale possono ascriversi agli artisti veneziani, che in quegli anni lavoravano in San Petronio. L'iscrizione, non toccata dai restauri apportati alla cappella nei secoli successivi, è la seguente: « *hoc est sepulcrum egregii ac strenui militis domini bartholomei de bologninis huius capelle dotatoris et suorum heredum factum MCCCC de mense madii quorum iacentium anime requiescant in pace amen* » e fu riportata, assieme all'immagine del Bolognini, dall'Oretti in un suo ms. (sec. XVIII, Bib. Com., ms. 114, c. 256).

(3) Pietro di Mattiolo, *Cronaca bolognese*, Bologna 1885, p. 92.

(4) Pietro di Mattiolo, *op. cit.*, p. 4.

(5) L. Frati, *Varietà storico-artistiche*, Città di Castello, 1912, pp. 94-95 e F. Filippini, *Gli affreschi della cappella Bolognini in S. Petronio*, « Boll. d'Arte », luglio-agosto 1916.

Il testamento del Bolognini fu citato per la prima volta dalla *Guida del Forestiere per la città di Bologna*, ivi, 1844, pp. 107-108 (v. anche Guidicini G., *Cose notabili*, II, 366).

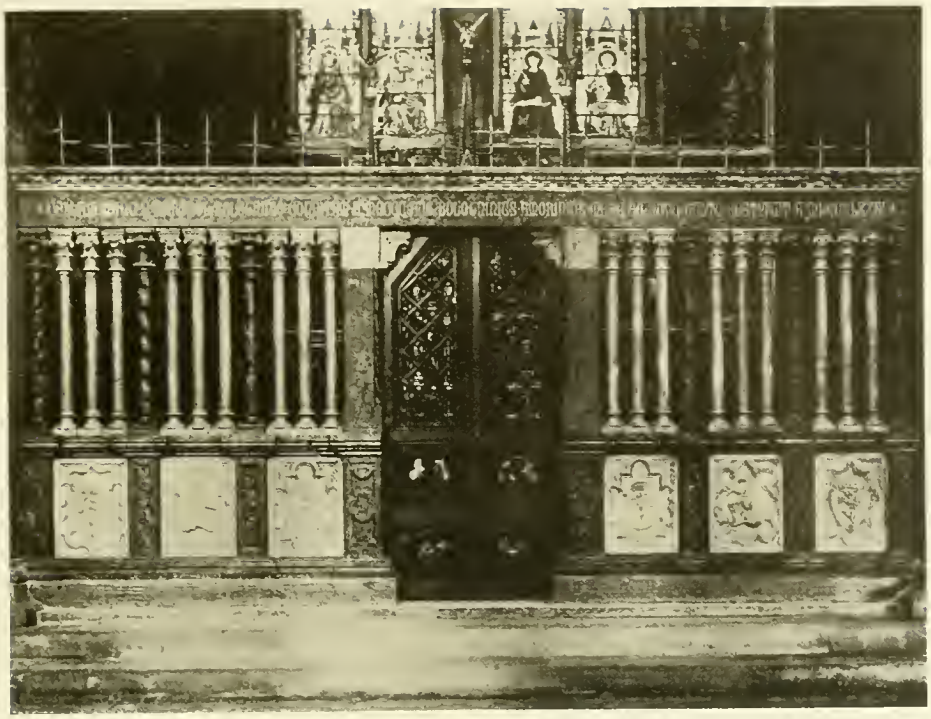


Fig. 1. — Antonio di Vincenzo — Transennatura della Cappella Bolognini. S. Petronio, *Bologna*.

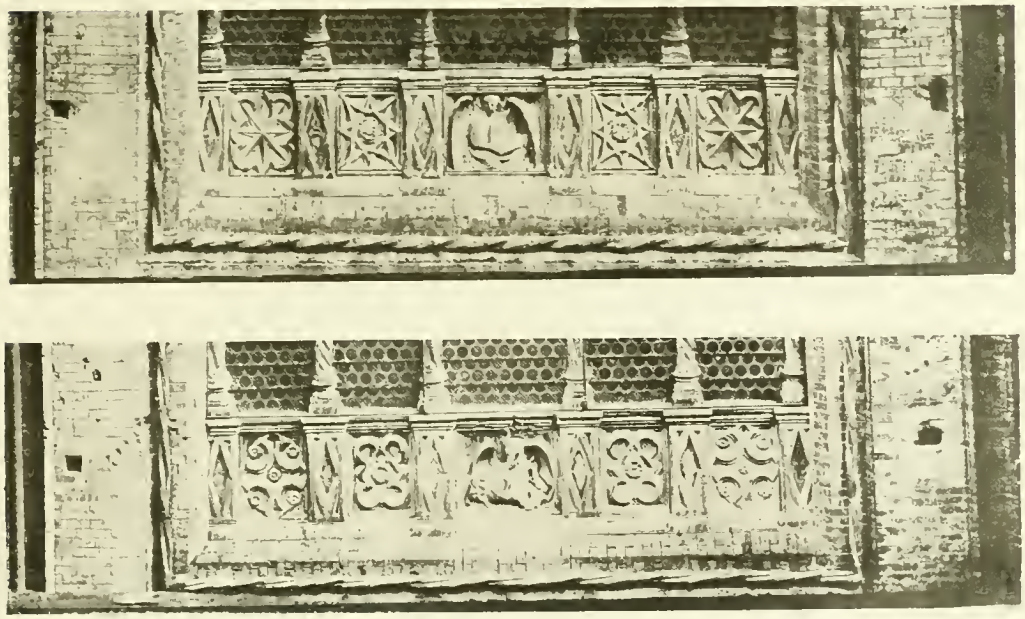


Fig. 2 e 3. — Antonio di Vincenzo — Particolari dei finestroni di S. Petronio, *Bologna*.

Queste forme geometriche a volte rigide, a volte contorte, a volte bizzarre, sono come la firma di Antonio di Vincenzo; anche nel campanile di San Francesco egli le usò adattandole al materiale laterizio, di cui tutto il monumento è formato. E in tutte è costante la ricerca del nuovo; giacchè egli, pure assimilando le forme gotiche quali usavano nei suoi tempi, le modificava, le perfezionava, le rivestiva di un carattere di serenità e di compostezza, che difficilmente si riscontra nelle opere dei contemporanei (1).

*
* *

Compiute le pitture murali da Jacopo di Paolo, forse intagliato e dipinto dallo stesso il polittico dorato che è sopra l'altare (2), messo a posto l'uscio *duarum chiaparum*, costruito il pavimento, attenuata la luce con armoniose vetrate a colori, la bella cappella visse secoli di pace e di austera religiosità, turbata per un solo momento quando al principio del secolo XIX il marchese Antonio Amorini, succeduto nel patronato ai Bolognini, la ingombrò cogli innumerevoli pezzi, nei quali era stata smontata l'ancona marmorea di San Francesco. Nel 1819, già portati i pezzi della grande macchina nei sotterranei di San Petronio (3), la cappella fu ripulita e restaurata e si arricchì di un nuovo oggetto, mai citato per l'innanzi dalle guide locali; e cioè delle « mense dell'altare, e de' due laterali altarini... composte degli stalli della chiesa di S. Maria del Carrobbio » (4).

Poi vennero giorni oscuri anche per la gentilizia cappella: davanti alle pitture screpolate si ammucchiarono innumerevoli seggiole, le mense dell'altare e degli altarini furono inverniciate, il polittico a poco a poco andò sfasciandosi « per il rodimento assiduo di molte genealogie di tarli » (5). Non occorre qui che io descriva il restauro paziente e intelligente voluto dal Marchese Augusto Amorini Bolognini e dal nipote Conte Agostino Salina, diretto da Leopoldo Lambertini, auspicato dal Morelli, eseguito dal Cavenaghi per le pitture, dal Leoni per le vetrate, dal Cuccoli per le opere di legno (1875-79): restauro, tra i primi in Italia, in cui fossero curati i minimi particolari e fosse appassionata la ricerca per avvicinarsi, per quanto era possibile in quegli anni di superficialità, all'anima dello stile gotico.

(1) Della balaustrata, ricordata dal Burckhardt (*Cicerone*, Parigi, 1892, p. 157) come la più antica delle cancellate di San Petronio, Marcello Oretti lasciò un disegno (ms. cit. 114, c. 257). Nel fregio è la seguente iscrizione: *Cellam hanc a barthol. bolognino conditam a. mccc aug. bolognînius amorimus marc. eq. novo cultu restituit a. mdcccLxxix.*

(2) Filippini, *op. cit.* Anche l'Oretti (*Pitture delle chiese di Bologna*, 1767, ms. 30, B. Com. c. 215), assegna la tavola a caselle dorate a *Jacobus pauli.* Non credo, come pensa il Supino (*La pala d'altare di Iacobello e Paolo dalle Masegne nella chiesa di S. Francesco in Bologna*, Mem. Accad. delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Serie I, Tomo IX, 1914-15) che il Vasari nelle sue *Vite*, parlando di Agostino e di Agnolo senesi e cadendo in equivoco, abbia confuso il polittico marmoreo di San Francesco con quello di legno nella cappella Bolognini: per quanto fallace, il Vasari avrà ben distinto il marmo dal legno, nè la descrizione, che egli fa dell'ancona, combina con alcuna delle due. La derivazione stilistica dell'ancona Bolognini da quella di San Francesco, tenuto conto della diversità della materia, mi pare evidente.

(3) Supino, *op. cit.*

(4) *Guida del forestiere* cit., p. 107. Le ricerche compiute nei vari Archivi della città, in quello Amorini, in quello di S. Maria del Carrobbio (presso San Bartolomeo), ecc., non hanno aggiunto nulla alla notizia data dal Bianconi, autore della *Guida del forestiere.*

(5) A. Guidotti, *La Cappella Amorini-Bolognini di S. Petronio,* Bologna 1880.

Le mense o paliotti dell'altare e i due fianchi, liberati dalle vernici e ripuliti, apparvero veramente opera di *buon intaglio*, come dice il Ricci (1).

Degli undici riquadri, che ricingono l'altare, nove sono antichi: due sono dovuti al restauro del 1875-79. Le figure degli apostoli Giacomo maggiore, Filippo, Bartolomeo, Pietro, Giacomo minore, Giovanni, di San Paolo e di Elia e del Redentore sono modellate con sapienza: il fogliame attorno ai riquadri è intagliato con spirito e con bravura (fig. 5). A quale maestro *lignaminis* dell'epoca gotica può attribuirsi tale importante frammento? Per via indiretta si può farne il nome: giacchè ancora nel sec. XVIII esistevano nella chiesetta di Santa Maria del Carrobbio certi *cancelli*, sui quali il canonico Montieri lesse la seguente iscrizione:

« + *MCCCLXXIIII die XX mensis iunii hoc opus fecit fieri petrus quondam domini nicolai de matogiano mercator serici* » e più sotto « *magister iohannes de baisio de mutina me fecit* » (2).

Ora, quando si ricordi che nel 1819 parte degli stalli della piccola chiesa furono portati nella cappella Bolognini di San Petronio per farne il paliotto dell'altare, viene naturale il pensiero che i *cancelli* citati dal Montieri siano una cosa sola con questi stalli (3) e viene così rivelato il nome dell'artista intagliatore. La piccolezza della chiesa di Santa Maria del Carrobbio detta anche di Porta Ravegnana esclude vi fossero altre opere di legno, così notevoli da essere firmate dal maestro modenese: si sa d'altra parte che la chiesetta era fornita di coro (4) e quindi di stalli.

Di Santa Maria del Carrobbio, ove si venerava una immagine della Madonna detta in Betlem o del Carrobbio, non si hanno molte notizie. Fondata, sembra, nel 1195. essendo caduta a terra la parte « di dietro » per causa di un terremoto, nel 1365 fu restaurata (5); forse in tale occasione, Pietro Mattuiani donò alla chiesa gli stalli intagliati da Giovanni da Baiso, e Enrico Mezzovillani assieme ad altri mercanti nello stesso anno altra *opus fecit fieri* (6). Nel 1799 la chiesa perse l'ufficio di parrocchia; fu soppressa e unita a San Bartolomeo: nel 1808 cessò di essere uffiziata e fu spogliata degli arredi e dei mobili. L'immagine antica della Madonna fu portata alla Certosa, dove tuttora si trova e forse fu in tale occasione che il Marchese Amorini acquistò gli avanzi degli stalli del coro (7). Nel 1810 lo stabile fu venduto a Gaspare Aria, che vi aprì un fondaco di legnami (8).

(1) C. Ricci, *Guida di Bologna*, Bib., ivi, 1914, p. 25, cfr. L. Sighinolfi, *Nuova Guida di Bologna*, ivi, 1915, p. 16.

(2) G. Montieri, *Raccolta di tutte le memorie, lapidi ecc.*, Ms. B, b. Univ. Bologna.

(3) Data l'epoca nella quale viveva il Montieri, si può bene avanzare tale ipotesi, mentre è da escludere la stessa interpretazione per i *canzelli* citati nel testamento Bolognini del 1408 (V. Du Cange, *Glossarium*).

(4) Parrocchia di San Bartolomeo, Archivio di Santa Maria del Carrobbio, *Liber visitationum* (1567-1777) – il visitatore generale il 21 giugno 1622 ordina che *si levino le casse che sono nel choro et li pani tutti si tenghino nella sacristia*

(5) C. Ghirardacci, *Della historia di Bologna*, Vol. II, p. 219.

(6) G. N. Alidosi, *Epitaffi e memorie*, Ms. dell'Archivio di Stato di Bologna, cartone 42.

(7) D. A. Barbieri, *Raccolta di varie notizie su le chiese di Bologna* (sec. XVIII). Bib. Com., Ms. 269, c. 210 e cc. 18 e 31 dell'appendice di mano del Guidicini. V. di questo *Cose Notabili*, I, 357-358; *Miscellanea*, 354; *Diario Bolognese*, IV, 155.

(8) Archivio Notarile di Bologna - Rog. Serafino Betti, 8 novembre 1810. Nel locale Museo Civico si conservano alcune colonne di selenite provenienti dalla cripta romanica di Santa Maria del Carrobbio.

*
* *

Il frammento dell' opera di Giovanni da Baiso può essere di una certa importanza per mettere in maggiore luce l'attività e le qualità del maestro modenese.

Di lui è oscura la vita: delle sue opere, finora, era conosciuto soltanto il bellissimo coro di San Domenico di Ferrara (1384), firmato come il nostro frammento: *hoc opus fecit magister iohannis da baisio de mutina.*

Senza dilungarci nel raccogliere le notizie che si hanno dei da Baiso, accenno di sfuggita che Giovanni nacque verso il 1320 o 1330, che nel 1360 circa ebbe un figlio, Tommaso, che verso la fine del sec. XIV morì. La prima opera certa di Tommaso, artista assai più noto del padre, fu il coro del nostro San Francesco, distrutto non si sa in quale epoca. Colgo l' occasione per trascrivere dal documento, citato da me altre volte (1) ma ancora inedito, le parole che attestano il valore di Tommaso e ne citano l'opera (1407).

« *Baldasar cossa miseratione divina sancti eustachii diaconus cardinalis apostolice sedis legatus ac bononie etc. pro santa romana ecclesia in spiritualibus et temporalibus vicarius generalis dilecto nobis in christo thomasino quondam iohannis de abbaysio de mutina salutem in domino. iustis supplicantium votis illis praesertim per que honores et concorda civitatis bononie provenire noschuntur libenter annymus illaque prosequimus favoribus opportunis nuper siquidem exibita pro parte tua nobis peticio continebat quod tu qui in arte lignaminis subtiliter prevales et modo ordinas et construis chorum ecclesie sancti francisci de bononie cupis et intendis una cum duobus filiis tuis maschulis etatis vigintiquinque annorum et ultra ac alia famillia tua in civitate nostra bononia morari et habitare.* (Seguono il decreto di cittadinanza, l'esenzione da dazî, l'indipendenza dalla società dei falegnami ecc.) *Datum bononie sub nostri maiori appensione sigilli die quinta decima mensis februarii anno nativitatis domini millesimo quadringentesimo septimo quintadecima inditione pontificatus ss. in christo patris et domini nostri domini gregorii divina providentia pappe* (sic) *duodecim anno primo* (2).

Nel coro ferrarese voluto, come dice l' iscrizione, dalla *zentil nobeldona madona thomasina di gruamonti* Giovanni da Baiso affinò lo scalpello a gotiche

(1) G. Zucchini, *La Chiesa e il Portico di Santa Maria dei Servi di Bologna,* ivi, 1914, p. 14 e *Bologna,* Bergamo 1914, p. 72.

(2) Il documento fu trascritto in parte da Luigi Breventani (Archivio di Stato - era nel libro ✠✠✠ *Provisioni,* fol. 104 r. Ora nel libro *novarum provisionum,* fol. 104 r.) (Notaz. antica), e trasmesso ad Alfonso Rubbiani che sulla scorta del coro di San Domenico di Ferrara, di quello di San Vittore di Bologna e di altri, ricostruì sapientemente gli stalli di San Francesco (Relazione inedita relativa al nuovo coro - Archivio della Fabbriceria - San Francesco). Per altre notizie su Tommaso, sui figli Arduino e Alberto, sul nipote Giovanni, vedi P. Mattiolo, *Cronaca Bolognese,* Bol. 1885, p. 290; A. Manaresi, *Il Crocifisso del Pontile nell'antica Cattedrale di Bologna,* ivi, 1911, p. 4; Supino I. B., *La Scultura in Bologna nel secolo XV,* Bologna 1910, pp. 47, 59 e 77, doc. 7 a p. 144 e doc. 76 a p. 173; Supino, *Le Sculture delle porte di S. Petronio in Bologna,* Firenze 1914, p. 12; G. Fiocco, *Lorenzo e Cristofaro da Lendinara e la loro scuola,* « Arte », Roma, agosto-ottobre 1913; L. Ciaccio, *Giovanni da Baiso in* Thieme und Becker - « Allgemeines Lexikon der bindenden Künstler », I, p. 5; G. Gruyer, *L 'art ferrarais à l'époque des princes d'Este,* Paris, 1897, I, pp. 555-556; F. Malaguzzi-Valeri, *Lavori d'intaglio e tarsia nei secoli XV e XVI a Reggio Emilia,* « Arch. stor. dell'arte », anno V, fasc. V. Per Biagio e Nicolò da Modena, vedi F. Malaguzzi-Valeri, *La chiesa e il convento di S. Michele in Bosco,* Bologna 1895.

movenze ricamate, a esili colonnette, a ritorti fogliami: nel frammento della cappella Bolognini si dimostra più austero e pure conservando gli stessi elementi architettonici diminuisce il numero delle gole, dei pianetti, degli sguscì nelle modellature per intagliare severe figure di apostoli e di santi. Ancorchè non sapessimo di trovarci davanti a due opere dello stesso autore, basterebbero a farcelo capire le foglie e i caulicoli che riempiono gli spazi triangolari dei relativi riquadri (fig. 6). Bartolomeo Bolognini volle che l'uscio della sua cappella fosse fatto a simiglianza di quello di Santa Maria del Carrobbio o di Porta Ravegnana: tanti anni dopo, una parte degli stalli della stessa chiesetta va a raggiungere l'opera di imitazione. Forse anche l'uscio di Santa Maria era opera dello stesso Giovanni da Baiso: le vicende avrebbero accoppiato un frammento originale e una copia nel modo più strano ed impensato. In realtà chi ben osservi le figure intagliate nell'uscio trova una certa simiglianza con le figure del paliotto: ma in queste è un senso di vivezza che alle altre manca.

Guido Zucchini.

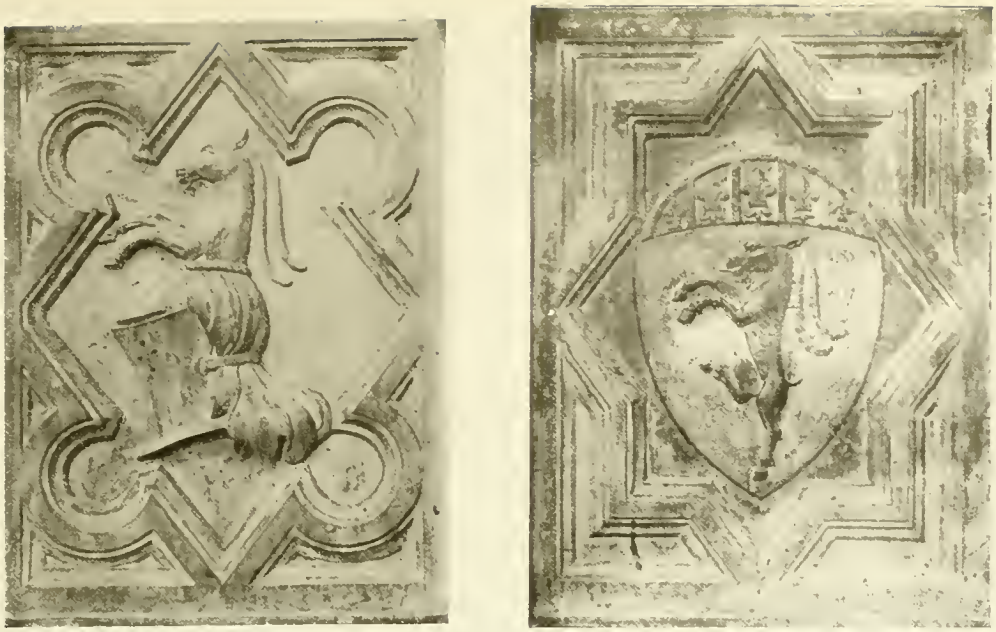


Fig. 4. — Antonio di Vincenzo — Particolari della transennatura della Cappella Bolognini. S. Petronio, *Bologna*.

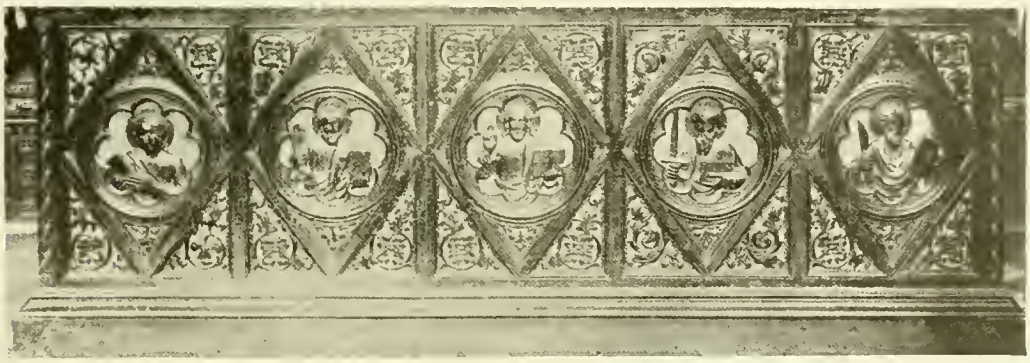


Fig. 5. — Giovanni da Baiso — Frammento di stalli — Cappella Bolognini. S. Petronio, *Bologna*.

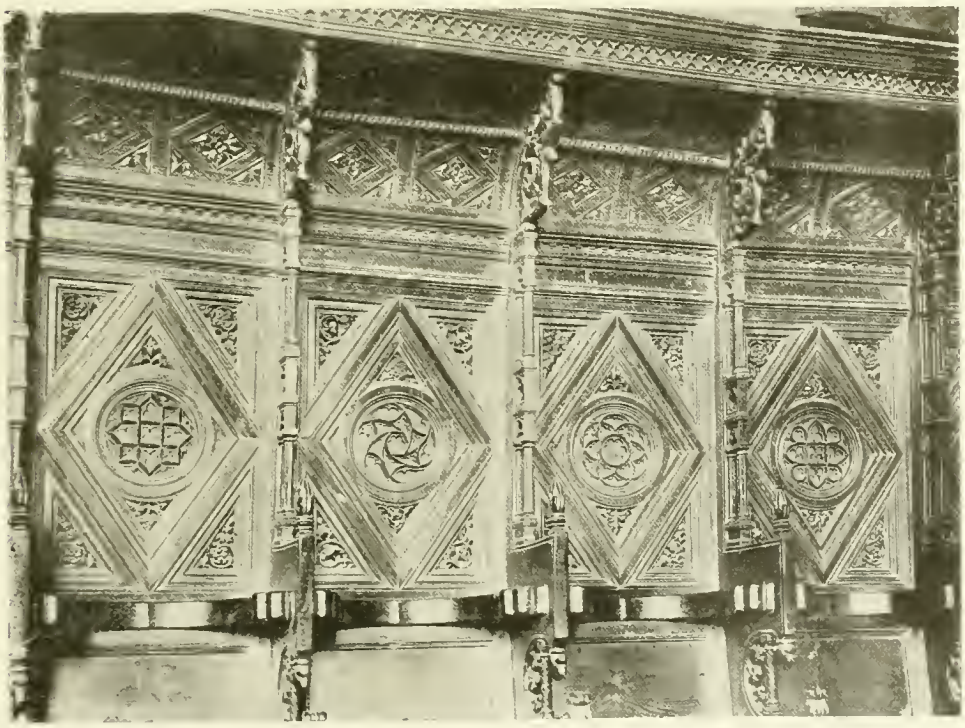


Fig. 6. — Giovanni da Baiso — Coro di S. Domenico — *Ferrara*.

GLI AFFRESCHI DEL PALAZZO TRINCI A FOLIGNO.

odovico Iacobilli erudito folignate del sec. XVII, in un suo manoscritto intitolato *Discorso della Città di Foligno*, ricorda alcune figurazioni pittoriche che ornavano ai suoi tempi il Palazzo del Governatore pontificio già della famiglia Trinci e ne riferisce i versi esplicativi che si leggevano ai piedi di ogni affresco. Scomparsi poi i dipinti per i diversi uffici ai quali venne adibito il fabbricato, nel 1864 il Guardabassi (1) scoprì in una piccola camera del secondo piano, qualche frammento della leggenda di Romolo e Remo e — con l'aiuto del Can. Bartoloni Bocci — qualche figura degli eroi dell'antichità in un salone vicino a quella, affreschi accompagnati dalle didascalie che il benemerito dotto del Seicento ci aveva tramandate.

L'interesse dei soggetti del tutto profani, sommariamente accennati anche da un inventario e da altri documenti del sec. XV messi in luce da un chiaro studioso, il Faloci Pulignani (2), fece sentir vivo il desiderio che ricerche sistematiche e complete restituissero in vista i dipinti (3). Da breve tempo il paziente lavoro di scoprimento è stato condotto a termine e sebbene le antiche figurazioni siano in buona parte danneggiate e manomesse, possono bene testimoniare della cultura e dei costumi di una corte italiana in sul principio del Quattrocento, e riprodurci — con particolare efficacia, a prescindere anche dall'interesse artistico — quello che con una brutta parola si suol chiamare *ambiente;* essendo ormai irrimediabilmente scomparsa dai centri maggiori, a traverso il tumultuare e il sovrapporsi di nuove forme, ogni traccia di quell'intensa vita intellettuale.

Oggi conviene dunque tentare un primo studio illustrativo degli affreschi di Palazzo Trinci, dire del loro valore iconografico e determinare la corrente stilistica alla quale appartengono non priva essa stessa, come vedremo, di singolare valore. Ma è opportuno innanzi tutto fermarci brevemente a osservare il palazzo dove gli affreschi sono accolti, il quale prende nome tuttora dai

(1) M. Guardabassi, *Indice-Guida dei Monumenti dell'Umbria*, Perugia, 1872, 85.

(2) D. M. Faloci-Pulignani, *Le Arti e le lettere alla Corte dei Trinci* in *Archivio Storico per le Marche e per l'Umbria*, IV (1888), fasc. XIII-XIV. Cfr. anche Id., *Del Palazzo Trinci* in *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, XII (1906), 133.

(3) Cavalcaselle e Crowe, *Storia della Pittura in Italia*, vol. IX, 59 nota.

Signori che gli diedero grandioso e splendido aspetto. I Trinci (1) sino dal principio del Trecento sono legati alle vicende storiche di Foligno. Nallo Trinci in una lotta decisiva contro i Ghibellini guidati da Corrado Anastasi s'impadronisce nel 1305 della città tradizionalmente ghibellina e ne assume il governo in nome del Pontefice dominando anche sul contado, egli prima, e quindi i discendenti suoi, col titolo di Gonfalonieri e di Capitani del Popolo ma effettivamente quasi assoluti signori, precorrendo la forma politica dei principati che trionferà un secolo più tardi.

Dal 1336 i Trinci si chiamano Vicari Pontifici e si succedono sempre con tal nome per oltre un secolo — fino al 1438 — quando l'abuso del potere rovescia i tirannelli per sempre nella persona di Corrado Trinci.

Il Palazzo (2) sorse per opera di Ugolino (1386-1415) il terzo personaggio di quella famiglia che portò tal nome, il quale acquistò all'uopo alcune case dei Ciccarelli poste nella piazza di Foligno. L'opera era infatti cominciata nel 1389 e già compiuta nel 1407, come avverte una iscrizione di sei esametri incisa sulla faccia di una stele romana con Amore e Psiche, sormontata da un timpano triangolare ornato a sua volta di una ghirlanda e di lemnisci (3). Ma chi cerca nella maggior piazza della città, fra la torre merlata del Comune, la casa delle canoniche e il transetto della Cattedrale, il palazzo di Ugolino Trinci e scorge invece la fredda facciata costrutta dal Mollaioli nel secolo scorso in istile neoclassico per celare il bel paramento antico e le finestre di pietra rossa del Subasio, crederebbe ormai perduta la dimora dei Signori di Foligno. Invece il cavalcavia in mattoni rosseggianti che unisce il secondo piano del palazzo al Duomo, ha ancora graziose bifore medioevali che si accordano con quelle nel transetto della chiesa volute certo dai Trinci ; e il fianco destro dell'edificio nel suo scuro paramento in laterizio accerta della sua origine antica e mostra una tal quale discontinuità che tradisce l'opera di trasformazione di fabbriche diverse. Tale trasformazione appare ben più chiara se si osservi, entrati nel cortile, lo stesso lato composto di solida pietra, ma con stacchi marcati nella sua costruzione originaria, e adorno di finestre, di materiale, diversi con cornici, a tratti bruscamente interrotti; sicuro indizio tutto ciò per me, che il Trinci cercò di utilizzare le vecchie case ivi esistenti, solo preoccupandosi di sfoggiare nelle parti decorative come le finestre composte tutte — o trifore, o bifore, o monofore — con gotica e nervosa agilità di pro-

(1) D. Dorio, *Historia della Famiglia Trinci*, Foligno, 1638; M. Morici, *Di Corrado Trinci tiranno e mecenate umbro del Quattrocento* in *Bollettino della Deputaz.* cit., IX (1903), 255; G. Degli Azzi, *I Gabrielli, i Trinci e la Repubblica Fiorentina* in *Bollett.* cit., XIV (1908), 299; M. Faloci-Pulignani, *Il Vicariato dei Trinci* in *Bollett.* cit., XVIII (1912), 3; Id., *Siena e Foligno* in *Bollett.* cit., XXIII (1918), fasc. I-III.

(2) Faloci, *Le arti e le lettere* cit.; G. Sacconi, *Relazione dell'Ufficio Region. per la conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria*, Perugia, 1903, 107; Faloci, *Del palazzo Trinci* cit.; Id., *Foligno*, Bergamo 1907, 43; Id., *Guida di Foligno e dintorni*, Foligno 1909, 30.

(3) È oggi nel Museo Comunale di Foligno. Il Faloci, *Le iscrizioni medioevali di Foligno* in *Archivio Storico* cit., I (1884), 1, 41, ne trascrive il testo e lo stesso autore la pubblica in *Foligno*, cit., 56. Non occorre dopo una prova così evidente confutare la vecchia supposizione riferita dal Dorio, *op. cit.*, 171 e dal Campilli, che il palazzo si fosse edificato da Giovanni Ciccarelli nel 1350; di modo che Ugolino Trinci nell'acquistarlo da Giacomo, figlio di quello, non vi avrebbe eseguito alcun abbellimento. Riferisco solo tale supposizione perchè è seguita ancora dal Guardabassi, *op. cit.*, 84.

porzione e con giuochi piacevoli di colore dati dalle luci e dalle ombre o dalla diversità dei materiali: il mattone e la pietra rossa e bianca accostate.

Una sola parte nell'ampio cortile — che, si noti, il popolo chiama ancora *la corte* — presenta carattere organico e si mostra edificata ex novo. È quella opposta all'ingresso, spartita da tre ampi archi accecati del tutto od in parte, ai quali sovrasta una loggia ora di otto arcate (fig. 1), ma in origine di nove essendo l'ultima, di cui si vede la traccia, ingombrata da una fabbrica assai più tarda unita con la nostra ad angolo retto. L'insieme, armonico, ben colle-

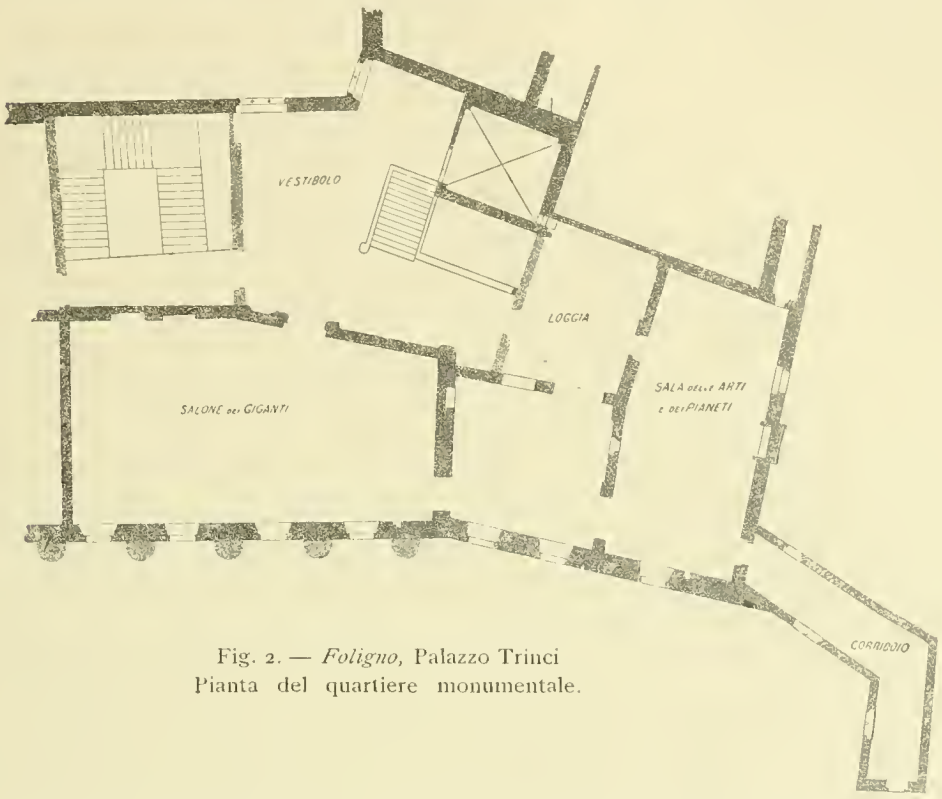


Fig. 2. — *Foligno,* Palazzo Trinci
Pianta del quartiere monumentale.

gato e spartito da lesene che risaltano verticali sui muri in cotto, seguendo la sezione dei pilastri ottagoni dell'ordine terreno; diviso in senso orizzontale al piano della loggia, da un listello in mattoni e quindi da una cornice di *pomato* di Assisi con lievi modiglioncini, non manca oltre che di organicità, di una certa eleganza, quantunque non sia stato mai finito poichè non conserva alcun coronamento finale; e mostra una chiara per quanto originale inspirazione dal Palazzo dei Consoli a Gubbio. Due ampie arcate s'aprivano anche nell'ala di ingresso ed erano divise da un pilastro della stessa struttura che risaltando, continuava sulla parete ed era percorso dallo stesso motivo: un listello e una cornice orizzontale. Due arcate e non tre poichè nello spazio riserbato alla terza s'appoggiava una scala esterna saliente lungo il lato destro sino al primo piano, mentre poi s'internava in un secondo stretto, piccolo cortile e raggiungeva ripida il piano superiore appoggiata ingegnosamente ad un lieve e lungo pilastro ottagono con basso capitello fogliato, e ad archi rampanti di mattoni. Questa seconda parte esiste tuttora; ma demolito lo scalone esterno (1)

(1) L'Arch. Benvenuti ne fece uno studio grafico di ricostruzione pubblicato dal Sacconi, *op. cit.*, 109. Sotto un arco rampante di quella scala il vescovo Cantelmi fece fare, pontificando

per uno nuovo infelicissimo aperto a scapito delle ampie sale, e divise quelle dopo avere ospitati i Governatori e destinate ai più disparati ed umilianti uffici, dalle carceri, all'agenzia delle privative, al demanio, il palazzo aspetta ancora l'opera cauta di un sapiente restauratore che ne risani le piaghe e ne metta in luce le parti migliori dopo di che sarà possibile dirne intero il valore architettonico. Al secondo piano, nell'angolo dove viene a sboccare la scala antica, rimane la parte monumentale vera e propria (fig. 2) tutta edificata in mattoni, composta oggi di un vestibolo, di poche sale e di una piccola cappella, la cosa certo più nota, poichè conserva gli affreschi che Ottaviano Nelli compì nel 1424.

Il vestibolo era un immenso salone nel quale si aprivano tre ampie trifore archiacute entro archi a pien centro (1). La costruzione di esso diviso oggi in tre vani si deve ai Trinci, mentre la sua sistemazione definitiva è opera dei tempi di Sisto IV, come afferma il soffitto in legno, arcuato agli angoli che lo copriva interamente, nel mezzo del quale campeggia — entro un compasso — lo stemma di quel pontefice, mentre nei lacunari che lo spartiscono ricorre il motivo araldico della sua casa: fronde e ghiande di rovere (2). Sotto di esso si svolge un fregio su fondo azzurro sorretto da finte mensole e limitato da festoni di lauro rosso. È largamente composto di verdi rami di quercia ai quali si alternano tondi rossi con scudi d'oltremare che ripetono lo stemma adorno di nastri svolazzanti e sormontati dalle insegne papali. Il grandioso vestibolo si apriva dicevo, sulla vecchia scala e da un lato finiva senza esser chiuso da alcuna parete, sul breve cortile d'onde passava la scala stessa. Il soffitto dava luogo ad un elegantissimo svolgersi di linee che ben presto venne a mancare, poichè già nel sec. XVI, l'ampia sala era divisa per da una parete. Il tramezzo ripete da ambe le facce il fregio di Sisto IV adorno bensì d'altri stemmi (3) ed è arricchito di una porta in pietra eseguita dal governatore

Innocenzo VIII, una fonte nel 1488 come rivela un'iscrizione rimasta *in situ* ed edita dal Faloci, *Le iscrizioni* cit., 54 num. 74. E più tardi, innanzi che fosse demolita la scala stessa, questa subì un restauro del quale è ricordo nella lapide, pure murata nel cortile, che qui trascrivo: INNOCENTII XI PONT. MAX | HAS SCALAS PENE DIRVTAS ET LABEN | TIVM DIRISSAEPE DEVOTAS PLACIDVS | SPARAPANVS PATRIT. CAMERS FVLGINIAE | GVBERN. INSTAVRAVIT.

(1) La sola integra è pubblicata dal Faloci, *Foligno*, 57.

(2) Un particolare fu riprodotto dal Faloci, *Foligno*, 81. Notizie raccolte dallo stesso autore in *Le Arti* cit., 120, affermano che tutti i soffitti del palazzo già restaurati da Pio II, nel 1458, furono eseguiti nel 1475 a cura dello stesso pontefice Della Rovere. Alcuni invece non subirono che lievi restauri, poichè quelli del salone dei Giganti, della sala delle Arti Liberali e del corridoio di cui più oltre parleremo, appartengono certo al tempo degli affreschi condotti sotto Trinci, come dimostra la ancor rozza struttura e il ripetersi nella policromia delle rose, impresa preferita di quella casata; a meno che le vecchie travature non fossero coperte, come il vestibolo, da soffitti orizzontali, durante il pontificato di Sisto IV.

(3) La divisione avvenne al tempo di Paolo III Farnese. Sappiamo infatti che nel 1535, quel Pontefice spese 200 scudi per riparare il palazzo (Pastor, *Storia dei Papi*, V, Roma 1914, 729) e 200 ducati vi spese allo stesso scopo nel 1546 (Fumi, *Inventario e spoglio della Tesoreria Apostolica di Perugia e Umbria*, Perugia 1901, 174).

Lo stemma di Paolo III è tornato in luce nei recenti lavori di scoprimento del fregio che continua nel tramezzo quello di Sisto IV. Sormontato dalle insegne papali e dal baldacchino della Basilica, campeggia entro un tondo sorretto da due sirene dalle quali sbocciano lunghi racemi. Altre due armi sorrette da putti nudi — sempre nel fregio — lo fiancheggiano: una, palata di bianco e di rosso di otto pezzi e adorna di una croce, appartiene a Giulio della Rovere, legato dell'Umbria al tempo di quel Pontefice; ed una sormontata da cimiero e svolazzi,

Eustachio Confidati d'Assisi in onore del Cardinale Scipione Borghese, ivi malamente composta in tempo più tardo (fig. 3). Varie pitture frammentarie si veggono nel vano dove riesce la vecchia scala, sulle quali dobbiamo sorvolare (1) per fermarci invece alla originale spartizione architettonica ad arcate cieche di cui una molto ampia nella parete dov'è la porta che immette al salone dei Giganti così chiamato dalle grandiose figure dei personaggi illustri dell'Antichità ivi rappresentati. Spartizione analoga troviamo nella camera fra il salone e la sala con le Arti Liberali e i Pianeti ed in quella con le storie di Romolo e Remo che si apriva a guisa di loggia sul vestibolo, come conferma non tanto l'Iacobilli, quanto l'esistenza di un semipilastro e di peducci destinati agli archi.

La curiosa spartizione mi sembra suggerita da ragioni statiche onde evitare la sopraelevazione di grossi muri pesanti sulle vecchie pareti delle case dei Ciccarelli. È da osservare poi che alcuni vani durante il dominio stesso dei Trinci ebbero destinazione e decorazioni diverse. L'irregolarità della sala delle Arti Liberali fa supporre che in origine fosse divisa in due ambienti; e un attento esame lo conferma. Nella parte verso la facciata dove si svolgono le figurazioni dei pianeti, si vede a destra una arcata in costruzione ora aperta, ma già chiusa con paramento non regolare, quando si attese a quegli affreschi, poichè proprio nella superficie che ne risultava, doveva essere dipinta la figura

con palo rosso su campo giallo, è senza dubbio di un governatore di Foligno. Nella parete opposta alla finestra resta un frammento decorativo coevo con due figure mitologiche: Giove barbato, coi fulmini e l'aquila; e Mercurio di cui si scorge un'ala rossa dell'elmetto, posti dritti a fianco di un'edicola limitata da nere colonne con fogliami bianchi. Nell'interno, due putti reggono uno stemma sormontato dal cappello cardinalizio, inquartato con monti d'oro su campo azzurro e bande gialle e rosse alternate nel cui centro riappare l'arma del papa. È lo stemma di Ascanio Parisani da Tolentino legato della Regione nel 1542 Sotto, si vede il giglio del Comune di Foligno. I putti condotti con una certa vigoria di disegno sono dello stesso stile del fregio e sembrano cose di un raffaellesco che conobbe anche Michelangelo, forse Dono Doni d'Assisi.

Nel biancore dell'intonaco, è dipinta in nero entro un cartello una iscrizione quattrocentesca a caratteri capitali, ove è scritto: COL TEMPO FARÒ. E sotto: COL TEMPO FO FACTO AC TE PATRIZIO. È una satirica allusione al senese Francesco Patrizi governatore dal 1461 al 1465, il quale forse era solito a promettere e a non mantenere e partì odiato dai Folignati Cfr. Faloci, *Siena e Foligno*, 42–45.

(1) La pittura più antica è un S. Michele in atto di uccidere il drago, entro un ricasso del muro presso la porta del salone dei Giganti; lavoro di tonalità sorde e arrossate nelle carni, di un modesto nellesco. Entro l'arco maggiore nella stessa parete, un seguace dell'Alunno, forse lo stesso figlio di lui Lattanzio, affrescò una cosa decorativa di cui resta un angelo verdino con una cornucopia, parte d'uno stemma, di un'iscrizione e una data: 1517. Sotto a questa si legge tuttora una frammentaria iscrizione secentesca.

Nelle altre pareti ricorrono stemmi frammentari dei Governatori. Sopra la porta dal Confidati è una iscrizione laudatoria per il Card. Borghese divisa dal suo stemma, presso la quale si vedeva la fronte di un sarcofago romano con una corsa di quadrighe, scultura oggi al museo e riprodotta dal Faloci, *Foligno*, 18. Lo stemma del Papa Farnese e una cariatide sono invece coperti da una pittura di circa la metà del '500 frammentaria con un edicola trabeata e quattro figure allegoriche femminili di cui due sedute presso lo stemma (con capriolo d'oro su campo azzurro), che appartenne ad un legato come accennano gli avanzi di un'iscrizione del fregio: CHRIRO | IACOB CAR LEGATO IVSTITIAE | ASSER [TO] R.

Nella parete presso la trifora, due cariatidi portano una trabeazione (cui sovrastano due sfingi), e fiancheggiano uno stemma mediceo col cappello vescovile: è l'arma di Giovanni Angelo de' Medici, creato vescovo di Foligno da Paolo IV. Di questa e di altre notizie sono debitore al Conte Dott. Umberto Gnoli, cui presento pubbliche grazie.

di Venere. L'immagine di questa era, nel volgere dei secoli, scomparsa ma non così il muro di riempitivo che fu inconsultamente abbattuto (1).

Nell'arcata successiva si vede una piccola porta arcuta, uno stipite della quale è tuttora coperto d'intonaco e dipinto con disegni geometrici assai frettolosi in rosso con bordo nero, che corrispondono ad alcuni resti di zoccolo a formelle rosse e verdi nella camera seguente. Ma tale apertura rende mutila una iscrizione dei Pianeti che si riferisce a Saturno: ne consegue dunque che quando si dipinsero le Arti Liberali e i Pianeti, quella porta era necessariamente chiusa e che i suoi resti decorativi sono anteriori.

Che tali modificazioni rimontino ad una data precedente al 1389, l'anno in cui Ugolino Trinci acquistò le case dei Ciccarelli non è verosimile; perchè le arcate robuste di laterizio come la loggia del cortile e come il cavalcavia che unisce la fabbrica al Duomo, se bene si addicono a un palazzo signorile, non corrispondono alle modeste esigenze di una casa privata. Mi sembra dunque di poter rettamente concludere che questa parte del palazzo, nel tempo in cui l'occuparono i Trinci, ebbe almeno due sistemazioni.

In un primo periodo, elevati i pilastri e le arcate, alcune cieche e alcune aperte, fu decorata con pitture assai rozze, esclusivamente ornamentali e senza figure, di cui abbiamo ricordato un piccolo saggio. Ed è probabile che quelle camere servissero solo per raggiungere il cavalcavia del Duomo. Essendo infatti compiuto l'edificio sino dal 1407 non si sarebbe indugiato fino al 1424 a decorare una parte così notevole del palazzo come la cappella, affrescata, appunto in quell'anno, da Ottaviano Nelli.

A Ugolino Trinci bastava forse il solo primo piano. Più tardi mostratosi insufficiente ai bisogni della Corte, i figli di lui Nicolò, Bartolomeo e Corrado, ampliarono le loro abitazioni; e si fecero allora i grandi affreschi allegorici sopraelevando anche i muri. Perchè le porte e le monofore delle quali rimane traccia nella sala delle Arti liberali (fig. 9) e in quella dei Giganti (fig. 17) sono così brevi da giustificare una tale congettura. E quelle monofore erano tanto insufficienti a dar luce nella seconda sala, che si dovettero aprire sopra di esse delle finestrelle rettangolari, due delle quali sono tornate in vista nei recenti restauri (2).

A Corrado Trinci si deve, come tenteremo di dimostrare, lo splendore delle decorazioni pittoriche che mi accingo a descrivere.

La loggia con le storie di Romolo e Remo.

La loggia « avante che s'entra nella prima sala del Palazzo del Governatore » secondo l'espressione del Iacobilli, è una camera rettangolare coperta da

(1) Fu demolito qualche anno fa perchè il suo paramento non era così regolare come quello delle altre parti dell'edificio. Era invece opportuno che il palazzo conservasse l'aspetto che aveva preso ormai in seguito alle sue decorazioni pittoriche; e bastava dare uno sguardo a queste ultime per convincersi che il muro doveva rimanere. Tanto più che se ne spiegava facilmente la trascurata fattura, destinato com'era, a esser coperto dall'intonaco degli affreschi.

(2) Nessun elemento di giudizio possiamo chiedere alla struttura esterna del muro di facciata dove prospettano le due sale; perchè muri e finestre furono tutti rinnovati nell'Ottocento come accennai. Ma le pareti della camera che le divide mostrano chiaramente di essere state rialzate.

Fig. 1

Fig. 2

Foligno — Palazzo Trinci

Fig. 1 - Particolare del Cortile. — Fig. 2 - Vestibolo del Salone dei Giganti.

Fig. 4

Fig. 5

Foligno — Palazzo Trinci

Fig. 4 - Nascita di Romolo e Remo. — Fig. 5 - Storie di Romolo e Remo.

Fig. 6

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 10

Foligno — Palazzo Trinci

Fig. 6 - La Grammatica. — Fig. 8. - L'Astronomia, la Filosofia e la Geometria.
Fig. 9 - Sala delle Arti e dei Pianeti. Particolare. — Fig. 10 - Il corridoio.

١٤٤

Fig. 7

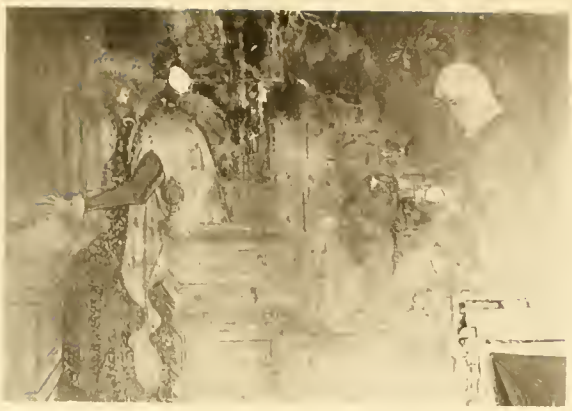


Fig. 11

Fig. 12

Fig. 17

Fig. 13

Fig. 14

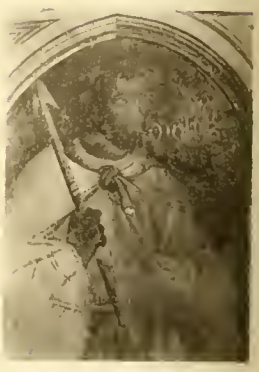


Fig. 15

Fig. 16

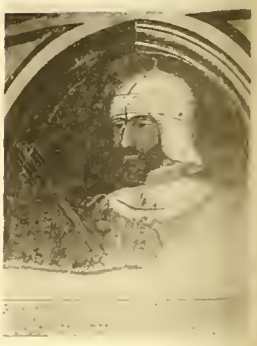
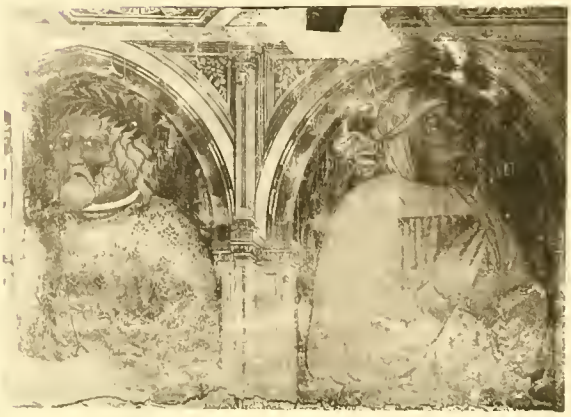


Fig. 18



Foligno — Palazzo Trinci

Fig. 7 - La Dialettica e la Musica. — Fig. 11 - La Giovinezza. — Fig. 12 - La Virilità. — Fig. 13 - La Vecchiaia. — Fig. 14 - Romolo. Fig. 15 - Scipione Nasica. — Fig. 16 - Giuda Maccabeo. — Fig. 17 - Il Salone dei Giganti. — Fig. 18 - Caio Mario e Publio Decio.

una rozza travatura recente e chiusa oggi, dalla parte che guarda il vestibolo, con un muro; mentre in origine si apriva — da quel lato — con — forse — tre arcate a pieno sesto, l'eleganza, il ritmo delle quali possiamo giudicare dalle due che restano nella parete di destra. Una di queste, chiusa nella parte inferiore, era, con ogni probabilità, accecata interamente per accogliere nella superficie che ne risultava le storie di Romolo e Remo ridotte su quel muro a un modestissimo avanzo.

La leggenda comincia da sinistra limitata da uno zoccolo a formelle che simulano brecce e serpentini, cui sovrasta un fregio chiuso da rosse cornici, contenente versi esplicativi dei vari episodi scritti a caratteri gotici. I versi furono trascritti per intero dal Iacobilli e li ho riportati in appendice dopo gli opportuni riscontri sui pochi frammenti che ne rimangono. All'estremo della parete muove dallo zoccolo una colonnetta a spirale dipinta in rosa, con capitello corinziesco sul quale viene a posarsi una fascia giallo dorata ornata di foglie di cavolo su fondo rosso e di rombi con entro graziose testine di profilo, fascia che segue l'inclinazione del tetto spiovente verso il vestibolo. Inscritte entro tali architetture decorative, si succedono le varie storie della leggenda.

Nella prima, una chiesa a tre navi — vista come in sezione — rappresenta il tempio di Vesta. Innanzi ad una statuetta eretta sopra esile colonna sull'altare, si raccolgono le vigili custodi del fuoco sacro in numero di nove; mentre accanto in un ricco edificio adorno di merlatura guelfa e sormontato da bifore e da cupola, son celati gli amori di Rea Silvia, vista di profilo mentre Marte l'abbraccia, sotto aspetto di giovane iddio dal quale emanano raggi di luce (1).

Nella seconda — rimasta solo in parte — il pittore narrò la nascita di Romolo e Remo (fig. 4). Rea Silvia siede sul letto assistita da due donne; mentre due servi (uno porta un berrettone rosso) trafugano i gemelli. Sopra la camera si eleva un grazioso edificio merlato con due bifore e un balcone, e a fianco una torre. La parete di fondo è ancora percorsa da un'arcata cieca a tutto sesto, secondo la foggia costruttiva alla quale accennai e da una seconda arcata stranamente conservata per metà. Ma la pittura vi rimane in piccola parte che può essere integrata mediante il disegno schizzato sulla preparazione dell'intonaco a pennellate rossicce, con singolare prontezza e abilità (fig. 5).

In primo piano la lupa allatta Romolo e Remo mentre i due servi che li hanno deposti presso il fiume, si allontanano passando con aria di mistero per un paesaggio boscoso traversato dal Tevere. E su questo, s'inarca un ponte adorno di colonne, al di là del quale Faustolo — vecchio pastore — porta i due bimbi fasciati in braccio ad Acca Larenzia che appare sulla soglia della casa ad attenderli, mentre poi nell'interno della modesta abitazione messa a contrasto coi ricchi edifici delle scene precedenti, Acca li custodisce amorosamente insieme al marito.

Intanto sotto l'arco, si svolge una pietosa parentesi: la esecuzione di Rea. Una selva di alberi fa da sfondo alla scena equilibrata sebbene affollatissima. Un vecchio bianco, Amulio, giunge da sinistra a cavallo seguito da un gruppo di cavalieri, mentre a destra si allineano i fanti che compongono dei loro scudi una massiccia barriera. Rea Silvia è trascinata nel mezzo, alla tomba scoperchiata per esservi sepolta viva (2).

(1) Pubblicato dal Faloci, *Foligno*, 58.

(2) Il Faloci, *op. cit.*, 60, riproduce la scena mutila quale era prima dei restauri.

Accanto, continuava il paesaggio boscoso sparso di gregge pascolante e di pastori, fra i quali Romolo e Remo compivano le loro imprese. Ridotta oggi la parete allo scialbo bianco dell'arriccio dove il disegno non rimase completo, la scena appare alquanto confusa. Non così la seguente con l'assedio di Alba, di cui resta un efficace particolare. Gruppi di armati sbucano dal folto della boscaglia diretti alle mura merlate alla guelfa. Presso una torre altri fanti son riusciti ad appoggiare una scala e s'impegna vivace la zuffa con gli assediati che si difendono: uno con la lancia respinge i nemici, un altro sulla torre, sembra gettare un grosso sasso. Ma il numero degli offensori uno dei quali scocca l'arco, indica già in qual senso si concluderà la pugna.

In un frammento, l'unico che rimane della parete destra, Romolo e Remo seguiti da un gruppo di armati vincitori, entro la città turrita, tolgono il simbolo della potestà regale ad Amulio il vecchio re di Alba che appare questa volta umiliato, a mani giunte, avvolto in una veste rossa.

La fondazione di Roma e una veduta della città che « quasi a tutto il mondo fe' paura » come dice un verso delle strofe esplicative, seguivano nella stessa parete; ma sono scomparse del tutto. Esse chiudevano il ciclo che rievoca nel modo più completo di ogni altro monumento figurato, le origini della città eterna.

È noto come le Storia di Roma desse luogo a compilazioni letterarie (1) e come Roma stessa venisse ripetutamente figurata nel Medio Evo (2). A tale riguardo, va ricordata la riproduzione che ne fece Taddeo di Bartolo agl'inizi del Quattrocento nel vestibolo della Cappella del Palazzo pubblico di Siena. Ma dalla semplice veduta della città ivi rappresentata, alla ricchezza degli episodi dai quali fu preceduta nella loggia di Palazzo Trinci, v'è una notevole differenza dovuta al perpetuarsi nell'Umbria della civiltà classica con tutte le sue leggende, durante il Medio Evo. In questa regione che conserva anche nei monumenti, grandiose vestigia dell'antichità romana, il ricordo della potenza di Roma doveva esser più sentito che altrove.

Già prima a Perugia — poco lontano da Foligno — nella fontana dei due Pisani quattro anaglifi furono destinati a rappresentare — accosto ad altre disparate figurazioni — Rea Silvia presso il fuoco sacro, Romolo e Remo, i due fratelli nutriti dalla lupa; mentre fra profeti e santi, i protettori della città, i magistrati sotto i quali sorse la fonte, trova posto con le personificazioni della Chiesa e di Perugia, quella di Roma ideata come un' imperatrice dei bassi tempi (3).

Nessuna analoga allusione figurativa si trova invece ad es. nel campanile di Giotto che è — credo — la più ampia enciclopedia della cultura medioevale italiana; e se una veduta di Roma è ospitata nel Palazzo pubblico di Siena, si deve alle origini romane di quella città che reca nel suo stemma la lupa e i due gemelli. Nello spirito umbro rimase sempre presente la grandezza romana,

(1) Benvenuto da Imola scrisse il *Romuleon* che comprende la storia di Roma dalle origini fino a Diocleziano, opera latina volgarizzata prima del 1409. Volpi, *Il Trecento*, Milano (s. d.) 2ª ediz., 402 e 393.

(2) Un inventario di Filippo il Buono redatto nel 1420 enumera alcuni arazzi fra i quali uno con la storia di Firenze e di Roma; Guiffrey, *La tapisserie au XIVe et XVe siècles*, in Michel, *Histoire de l'Art*, III.I, 365.

(3) A. Venturi, *Storia dell'Arte*, IV, 32.

e ciò valga a spiegare come la vecchia leggenda ancora fosse *favoleggiata* — secondo la parola di Dante — dal popolo e trovasse, per prima, tra gli altri cicli figurativi, ospitalità così ampia nella loggia del Palazzo Trinci.

La sala delle Arti Liberali e dei Pianeti.

Nella grande sala che segue alla loggia, sono raffigurati i Pianeti e le Arti Liberali. In un inventario del 1458 questa sala è detta *Camera delle stelle*, dai Pianeti ai quali si dava maggiore importanza che non alle altre allegorie. Non è dunque cosa diversa da essa come suppone il Faloci (1), la Camera delle Arti; nè del resto, sotto un tal nome essa figura nell'inventario citato. È probabile invece che si chiamasse anche *Camera delle rose* (2) perchè la decorazione finale, simula un drappo turchino come appeso a padiglione, arricchito di una frangia rossa, verde e celeste, sul quale si svolgono e s'intrecciano due file di rosai in fiore. Nella verdura di questi, oggi alquanto sbiadita, spiccano le rose vermiglie dei Trinci e passano in diagonale fettucce bianche col motto scritto in nero a minuscole gotiche: *t*[rinci]*a*.

Ma non era questa l'ornamentazione con cui fu iniziata la sala, scarsamente illuminata in origine come oggi da due monofore, una delle quali spostata. Sopra la figura dell'Aritmetica e i cavalli del Sole, rimane traccia di un altro fregio — subito di poi interrotto — a tondi bianchi su fondo azzurro con duplice cornice rossa, che nella sua forma geometrica ricorda quello della loggia.

Le varie personificazioni sorgono sopra uno zoccolo azzurro ornato di ciocche di rose, dal quale cade un drappo rosso a padiglione foderato d'ermellino adorno invece di rose bianche; mentre al di sopra si svolgono formelle rettangolari limitate tutte da una grigia cornice, alcune delle quali hanno su fondo azzurro, racemi rossi ed altre, su fondo bianco, le scritte relative alle allegorie sovrastanti (3) (fig. 6). Un camino divideva in una delle due pareti più lunghe le Arti dai Pianeti. Le prime campiscono su di un fondo d'oltre mare sopra una pedana ricorrente all'intorno. La Grammatica (fig. 7) d'aspetto giovanile e bionda è assisa sopra un trono gotico fiammeggiante ricco di finestrati, di gattoni rampanti, pinnacoli e figurette alate decorative. Essa porta una sopravvesta rossa ad ampie maniche che lascia vedere quelle della veste azzurrina e un mantello azzurro foderato di ermellino. Di profilo osserva dolcemente un fanciullo stretto entro una rossa veste che legge di profilo anch'esso, sul libro che la Grammatica ha aperto sui ginocchi.

Segue la Dialettica seduta su un trono più ricco e adorno di cupola (fig. 8). La vecchia consumata dalle lunghe veglie volge le spalle alla figura precedente, avvolta la testa di profilo a sinistra, in un candido lino, vestita di verde e ammantata di violaceo. Con ambe le mani grinzose, stringe i due serpenti, un tempo dorati, simbolo della malizia o dell'ingegno dei disputanti.

(1) Nell'art. cit. su *Le arti e le lettere*, ecc., 128 ritiene possa esser quella « dove rende ragione l'uditore » secondo l'inventario del 1458 nell'Archivio Comunale di Foligno (Registri dal 1446 al 1494) scoperto dal Faloci stesso.

(2) Ibid., 119, - Così è ricordata una camera dell'appartamento di Corrado in un Processo avanti i consoli della mercatura del 1440.

(3) Gli epigrammi sono trascritti in Appendice.

Terza viene invece della Retorica, la Musica, arte universale, piacevolmente abbigliata, con una cappa accollatissima — l'opelanda (1) — rossa, tutta tramata di verdi fogliami e di fiorellini tondi, azzurri e bianchi, foderata d'ermellino risvoltato nelle spalle per mostrare lo squillante rosso lacca delle maniche attillate della veste (fig. 8). Un copricapo a rete bianca tiene raccolti a guisa di diadema i capelli della giovane donna. Di profilo anch'essa e anch'essa seduta sul trono gotico (cui sormonta una cupola esagona) è tutta intenta di fronte a un organo a suonare e a battere con una bacchetta un tintinnabulo.

Nella parte seguente siede in una strana edicola a due cattedre con cupola esagona, di tre quarti la Geometria della quale resta solo la parte superiore del corpo (fig. 6). Essa prende una misura col compasso sopra una tavola che ha in grembo e alza nella destra uno spicchio di cerchio. D'aspetto giovanile, ha biondi capelli arricciolati e porta una ricca veste scollata gialla, a fiorami.

Trionfa nel mezzo sopra uno scanno più elaborato degli altri con cupola fra due edicole pensili, la Filosofia. Ma la regina fra le Arti, collocata di prospetto, è la più danneggiata di tutte (fig. 6). Oggi si vede la corona a cinque foglie che portava in testa, parte della rossa veste e del manto verde a fogliami chiari e bacche aurate; e il disco che reca nella sinistra, a fasce concentriche allusive al sistema planetario.

Dalla parte opposta l'Astrologia si volge verso di essa accennando con una mano all'astrolabio che si vede a lato e seguendo con la destra il testo del libro che tiene aperto sopra un cuscino sulle ginocchia. Bionda, coi capelli raccolti come nella Musica entro una rete, è chiusa nell'opelanda di grigio perla a tondi bianchi e porta una sottoveste con maniche rosse (fig. 6).

L'Aritmetica e la Retorica finiscono la serie nella parete che vien dopo. La prima posta in una semplice edicola simile a quella della Musica alla quale corrisponde, alza la destra per computare con lo scolaro che le sta di fronte in piedi ripetendo lo stesso movimento. Il giovane di profilo, con corta zazzera veste un farsetto verde a fiorami con gorgiera e maniche bianche e indossa un mantello rosso. L'Aritmetica bionda, giovanile, avvolta una rete rossa intorno alla testa, indossa una semplice opelanda rosso chiara dalla quale spuntano verdi manichini.

La Retorica, è di prospetto sotto un trono ampio e complicato con due cupole tonde e due edicole come quello della Filosofia, occupando uno spazio pari, come la maggiore delle Arti del Trivio, a quello riservato alla Grammatica e alla Dialettica che le stanno di fronte. È alquanto stanca nel volto cinto di una bianca benda e porta una veste rossa e un manto azzurro. Tiene aperto il libro con la destra; nella sinistra reca una verga simboleggiante la sua autorità. E il discepolo attento sta di profilo ad ascoltarla, conserte le braccia sul petto, tutto chiuso in una tunica verde e in un mantello rosso con rosso cappuccio, foderato d'ermellino.

La tradizionale disposizione delle Arti raffigurate in genere secondo un ordine ben stabilito: quelle del Trivio prima e quindi, divise dalla Filosofia,

(1) È una sopravvesta di origine francese aperta davanti e sparata di fianco, portata indistintamente da uomini e donne. In Italia, detta *pelanda*, si diffuse durante la prima metà del Quattrocento, ma in Lombardia è usata sino dalla fine del Trecento. Cfr. VIOLLET LE DUC, *Dictionaire du mobilier français*, III; C. MERKEL, *Tre corredi Milanesi del Quattrocento* in *Bollettino dell'Istituto stor. ital.*, n. 13, 140 ssq; cfr. anche pel diffondersi fin dal secolo XIV delle mode francesi, nel nostro paese, COLASANTI, *Gentile da Fabriano*, Bergamo 1909, 35-36.

quelle del Quadrivio è nel nostro ciclo, interrotta. Si volle forse dare alle ultime una maggiore importanza ponendo in mezzo ad esse la Filosofia e collocando ad una certa distanza le altre minori che costituiscono i rudimenti di ogni studio; a meno che la variazione non sia stata eseguita per la simmetria dell'ambiente.

I Pianeti cominciano dalla parete opposta accanto al camino, campiti sempre su di un fondo azzurro mentre in luogo della pedana, si svolge all'intorno l'ampia superficie del mare dalle onde biancheggianti.

La Luna viene per prima. In veste cinerea, terrea in volto, raccolti i capelli biondicci nella solita rete, guida sulla candida biga i bianchi cavalli spronati al galoppo e tiene una pesante mazza appoggiata ad una spalla. Presso di lei è dipinta una mezza luna raggiata. Sopra i cavalli, entro un breve disco iridato di verde, di bianco e quindi di verde più chiaro, una vecchia vestita di marrone con bende bianche, appoggiata la testa a una mano, gli occhi socchiusi, siede su di un verde paesaggio presso una casa. Simboleggia la tristezza dell'età decrepita, come spiegano alcuni versi in volgare posti nello zoccolo. E il disco è la schematica rappresentazione dell'ordinamento dei cieli dove nella zona di mezzo da identificarsi con l'aria, si vede il sole al mattutino (1). Coi pianeti è dunque collegato il corso della vita umana e con questa, sono associate le varie ore del giorno.

Accanto, Marte in piedi tutto armato con lancia e spada, guarda di tre quarti (il volto è scomparso) alla sua sinistra, ma la foggia delle vesti ampie e il loro colore, gli dànno l'aspetto di una maschera carnevalesca. L'elmo è rossiccio, la tunica e i guanti son marrone, rossa e gialla la corazza con frange rossastre. Invece degli schinieri, ha brache rosse e calze grigie e si volge verso il disco iridato che riproduce un viridario nel quale, presso una graziosa casetta rosseggiante, passa un bambino tutto rosa vestito che si dirige verso sinistra d'onde partono i raggi luminosi dell'aurora: il putto personifico l'Infanzia (*infantia*). Nella parete seguente (fig. 9) si vede Mercurio, un vecchio con barba e lunghi capelli mossi al vento, che corre di profilo verso destra tenendo un rotulo svolto. È in abito di pellegrino con verde tunica corta, clamide rossa e calzari marrone adorni di alette rosee. Sopra una finestra ad arco troncato, nel solito disco, il sole è all'ora terza. Entro il disco ritorna il viridario e la casetta che cambia in ogni scena di foggia. Una giovanetta in veste rosa con la rete a diadema in capo, passa, tenendo con ambe le mani uno specchio: rappresenta l'Adolescenza. Sempre nella stessa parete, diviso da Mercurio per mezzo della finestra, appare Giove d'aspetto giovanile con corta barba nera e vestito di arancio. Guarda in basso, di profilo, scagliando frecce con la destra e stringendone due con la sinistra. Della figura resta ben poco mentre è assai conservato il tondo che corrisponde ad essa, dipinto in angolo con la parete successiva. Nel consueto paesaggio, un giovane di profilo, biondo, elegante ha la caratteristica opelanda rosa con amplissime maniche, reca un serto di lauro avviandosi incontro alla giovane della scena precedente: è l'uomo che lietamente si prepara alle nozze. Il sole frattanto raggiunge l'ora sesta.

Seguiva poi Venere, posta di rimpetto a Marte; ma apertosi un arcoin quella parete come già fu detto, la figura è scomparsa. Rimane invece il disco corrispondente entro il quale siede una dama vestita di rosso e scollata, in atto

(1) Sotto il disco v'è un'iscrizione ora illeggibile.

di educare un bambino, a rappresentare la maturità feconda. Il sole declina e segna l'ora nona.

È quindi la volta del vecchio Saturno, figura danneggiatissima, con tunica verde e marrone e con brache rosse, la quale portava una falce in mano. Era certo accompagnata dal drago in atto di mordersi la coda, simbolo del tempo, oggi scomparso, come lo è quasi del tutto la scena posta entro il tondo, che doveva rappresentare l'età declinante.

Segue il Sole (del quale si vede la testa adorna di corona e un piccolo tratto della tunica scarlatta), posto sopra il carro rosso a guidare quattro focosi cavalli, ugualmente rossi che si dirigono verso destra. Nel fondo è traccia del disco dal quale partono raggi. Ed entro il consueto tondo iridato, torna la vecchia pensosa che già avevamo veduta presso la Luna, come allegoria della vecchiaia, mentre la giornata, passato il vespero, è ormai alla compieta.

I soggetti di questa sala corrispondono ad un concetto didattico allegorico, consueto nell'arte del Medio evo. Le Arti Liberali inspirate dal *De Nuptiis* di Marciano Capella furono rappresentate stabilendosi « un parallelismo fra le scienze e il numero dei pianeti allora a conoscenza degli uomini, e ciò per le intime analogie di struttura certo non del tutto originate dal caso, che si riscontrano fra la dottrina astronomica e quella che regolava il sapere ».

« Sette furono creduti i pianeti, e sette furono di conseguenza le scienze; ma dacchè quelli venivano a trovarsi come involti e compresi nei due cicli mobili soprastanti, oltre i quali solo troneggiava l'Empireo, anche a capo delle scienze, se ne volle porre due più nobili ed alte, la filosofia cioè e la teologia (1), dopo le quali non resta che la piena visione di Dio. Inoltre quella medesima gradazione ammessa fra i vari pianeti, per cui quello più vicino all'Empireo, era stimato più nobile dei precedenti, la riscontriamo anche nell'ambito delle scienze, essendo i poli estremi di queste, formati dalla scienza grammaticale umile e bassa più d'ogni altra e dalla filosofica, che delle altre è coronamento e fastigio ».

« L'intera vita umana venne a dividersi, secondo le idee medioevali, in sette lunghi periodi, durante i quali l'uomo era soggetto all'influsso di un determinato pianeta e doveva rivolgere la mente allo studio di una diversa disciplina. Appena nato, il bambino è preso ad allevare dalla Luna e passa poi successivamente nella soggezione di Mercurio, di Venere, del Sole, di Marte e di Giove per essere in ultimo consegnato al frigido Saturno che lo tiene in balia sino al giorno della morte. Questa la parabola della vita umana, analoga del resto a quella che si riscontra nel campo delle discipline, dappoichè l'uomo non può giungere al più alto gradino del sapere senza esser passato per la trafila degli antecedenti » (2).

Così in un tempo relativamente antico troviamo le Arti liberali unite ai Pianeti.

Il poeta normanno del sec. XII Baudri de Borgueil nella descrizione dei mobili e delle tappezzerie che ornavano la camera di Adele contessa di Blois, ricorda la Filosofia e divise in tre gruppi, prima le Arti del Trivio, quelle del

(1) Di solito questa è omessa nelle figurazioni delle Arti.

(2) P. D'Ancona, *Le rappresentazioni allegoriche delle Arti liberali* in « l'Arte » a. V. (1902), 139.

Quadrivio e la Medicina insieme ad Ippocrate e a Galeno; mentre le Costellazioni ed i Pianeti trovavano poi posto nella volta (1).

Ma per limitarci all'arte nostra, basti ricordare il campanile di S. Maria del Fiore, dove insieme ad altre allegorie, s'incontrano i Pianeti e le Arti; la cappella degli Spagnuoli a S. Maria Novella, dove il timpano di ognuna delle cattedre in cui siedono le Arti è occupato da un clipeo con la personificazione di ciascuno dei sette Pianeti; gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel palazzo pubblico di Siena, senza accennare ad altri esempi che si moltiplicano nell'arte del '400 del' 500 (2).

Nella fontana di Perugia, che già ricordammo mancano i Pianeti ma vi sono indicati insieme alle Arti liberali, i segni dello Zodiaco ed i mesi. Nè questo monumento venne citato a caso in quanto, limitandoci all'iconografia delle Arti le allegorie rappresentate nel palazzo Trinci, furono nella composizione in parte inspirate a quelle che i due Pisani avevano scolpite nella fonte della vicina città.

Nicola già nel pulpito di Siena segue una concezione ben determinata delle Arti e fa, ad es., della Dialettica un tipo realistico, umanizzato di vecchia consunta dalle diuturne vigilie, secondo la descrive Alain de Lille († 1203) nell' *Anticlaudianus* (3). Nicola continua ed amplifica la stessa concezione, introducendovi personaggi secondari, nella fonte perugina dove si veggono in bassorilievo di profilo le stesse figure che abbiamo notate a Foligno. Il putto che accompagna la Grammatica, è intento a leggere nello stesso modo, la Dialettica appare nello stesso atteggiamento stringendo i serpenti, la Retorica (pure col libro in mano e la verga) è un po' variata ma simile appare l'uditore. diverse sono la Geometria, la Musica e l'Astronomia mentre la Filosofia porta ugualmante la corona e l'Aritmetica insegna allo scolare (4), Nè i riscontri possono essere accidentali poichè altrove vediamo seguita una diversa corrente iconografica. Così ad es. nel Campanile di Giotto dove solo la Gramatica è accompagnata dal seguace, la composizione delle altre Arti non ha con la nostra punti di contatto; così nella Cappella degli Spagnuoli (5) dove esse seggono di prospetto o di tre quarti in cattedra accompagnate dal loro cultore più rappresentativo, come nel libro attribuito a Giusto dè Menabuoni nella Galleria Nazionale di Roma, che si crede abbia servito per gli affreschi di quel pittore, in parte perduti, agli Eremitani di Padova (6).

Come dunque nella Fonte di Perugia abbiamo trovata analogia di argomento per le figurazioni di Romolo e Remo, così vi troviamo in quelle delle Arti liberali una sicura derivazione iconografica.

(1) Delisle in *Mémoires de la Societé des antiq. de Normandie*, t. XXVIII. Cfr. il riassunto fattone in *Romania*, I. 42. Talora, ma più raramente, sono messe in rapporto coi pianeti anche le arti meccaniche Cfr. V. Schlosser, *Zur Kenntnis der Künstler Ueberlieferung* in Jahrb. d. Ksthist. Samml. d. Allerh. Kaiserh. XXIII, 327 ssq. e A. Venturi in « L'Arte » a. VI (1903) 79.

(2) Rammento gli affreschi del Perugino nel Cambio a Perugia e quelli eseguiti dal Pinturicchio nell'appartamento Borgia in Vaticano.

(3) E. Male, *L'art religieux du XIII siècle en France*. Paris 1902, 102; P. D'Ancona, *op. cit.*, 220.

(4) Pei confronti si vedano i rami del Vermiglioli *Dell'Acquedotto e della Fontana Maggiore di Perugia*, Perugia, 1827, o i *clichès* dei calchi nel D'Ancona, *loc. cit.*, 150–153.

(5) I. Von Schlosser, *Giusto's Fresken in Padua*, Jahrb. der Ksthist. Samml. des allerh. Kaiserh., XVII, tav. VI,

(6) A. Venturi. *Il Libro di Giusto* in Galleria Naz. Italiana, IV, 348 e ssq. e V 391 ssq.

Coi Pianeti si sono voluti richiamare diversi concetti. Infatti per la loro disposizione essi rammemorano i giorni della settimana; e alle varie età dell'uomo troviamo associate le diverse ore del giorno (1). Ci spieghiamo così perchè nel primo disco che si riferisce al *matutino* sia ripetuta la vecchia decrepita che appare nel disco della *compieta*. Non aveva forse avvertito Francesco da Barberino nei « Documenti d'Amore » che « in matutino non presentatur etas sed nox » ? (2).

Se non possiamo per i Pianeti indicare, come per le Arti liberali, la precisa fonte iconografica è sempre possibile qualche generico riscontro con l'arte italiana del Medio Evo. Ad esempio in una sala del castello di Angera sul Lago Maggiore erano dipinti i Pianeti ed ognuno « congiunto a quei segni zodiacali in cui esercitava più fortemente « come in propria casa » il suo influsso ».

« E come per la creduta influenza degli astri sulle sorti umane, l'Arte rappresentò più tardi azioni umane ed eventi storici in riscontro coi pianeti nei grandi cicli pittorici del XIV e XV secolo (a Padova nella chiesa degli Eremitani e nel palazzo della Ragione, a Ferrara in Schifanoia ; a Roma nell'appartamento di Papa Borgia) così negli affreschi di Angera, essa svolse tale concetto e sotto la rappresentazione delle più fauste congiunzioni dei Pianeti con i segni zodiacali, raffigurò entro i riquadri inferiori di ogni lunetta, le imprese fortunate dell'Arcivescovo Ottone, del fondatore della potenza viscontea » (3).

Questo concetto, nella sala dei Trinci è del tutto assente: un ricordo della famiglia è appena nelle scritte che ricorrono intorno alle pareti presso il soffitto; mentre rimane quello generico dell'influsso dei Pianeti nello svolgersi della vita umana. Le nostre allegorie presentano maggiore affinità di composizione con quelle che restano ad Angera (Saturno, il Sole, la Luna) tenuto conto delle diversità di tempo e di stile, piuttosto che con i bassorilievi nel Campanile di Giotto, i clipei dipinti nella Cappella degli Spagnuoli o gli affreschi del Guariento agli Eremitani dove i Pianeti sono uniti alle sette età dell'uomo (4). In questi cicli alla concezione dei tipi già ideati nell'antichità e conservati nella sala d'Angera e anche in quella di Foligno, si vanno sostituendo allegorie del tutto medioevale e cristiane sui particolari della quale non possiamo insistere qui (5). Basti accennare, ad es., a Giove che nel palazzo Trinci ad onta dei costumi, è il pagano nume tonante che lancia fulmini, mentre a Firenze ed a Padova diviene un frate accompagnato, nel campanile di S. Maria del Fiore, dalla croce e dal calice. Anche a Siena nel principio del Quattrocento, Taddeo di

(1) In una porta del Battistero di Parma (sec. XIII) le ore del giorno simboleggiano contemporaneamente le età dell'uomo e del mondo.

(2) Cfr. Fr. Egidi, *Le miniature dei codici dei « Documenti d'Amore »*, in L'Arte, a. V (1902), 94.

(3) P. Toesca, *La pittura e la miniatura in Lombardia*, Milano 1912, 156.

(4) A. Venturi, *Le fonti di una composizione del Guariento* in l'Arte, a. XVII (1914), 49 seq. In un *Liber Phisionomie* della Estense di Modena ivi messo a confronto, sono unite ai Pianeti (a differenza di quanto vediamo nei nostri affreschi) le costellazioni zodiacali. Così ad Angera dove sono accompagnate da iscrizioni « di comune dominio chè si ritrovano ripetute nei trattati astronomici, servendo forse di mezzo per rammentare quali fossero le relazioni tra i pianeti e lo zodiaco »; (Toesca, *op. cit.*)

(5) Cfr. pei Pianeti: F. Lippmann, *Die Sieben Planeten*, Berlino 1895; Didron, *Les Planets* in Ann. Arch., t. XVII, 296; Thiele. *Antike Himmelsbilder*, Berlin 1898; E. Maas, *Inschriften und Bilder des Mantels Heinrichs II in Zeitschrift. christl. Kunst* 1899, 321.

Bartolo dipinse (1414) nel vestibolo della cappella del Palazzo pubblico, quattro deità mitologiche; due di esse, Giove e Marte, niente hanno a che fare con le nostre, poichè il primo ha lo scettro e una fiamma in mano mentre dietro la corona si vede un nimbo infuocato e il secondo sta sopra il carro come un sole.

Per concludere dunque, nei Pianeti è seguita una tradizione figurata corrispondente ai tipi trasmessi dall'antichità, per nulla contaminata dalle modificazioni che si riscontrano in altri esempi dell'arte del Medio Evo.

Gli affreschi del corridoio.

Dalla sala delle Arti Liberali e dei Pianeti, si passa al cavalcavia tutto costruito in mattone come già dissi, nel quale si aprono una monofora e due bifore assai eleganti, con colonne e capitelli di pietra. Il corridoio che univa il palazzo al transetto sinistro della Cattedrale conserva quasi intera la sua ornamentazione primitiva, a cominciare delle liete policromie delle travature (fig. 10) a ornati geometrici neri filettati di rosso su fondo giallo.

Lungo la parete di sinistra si allineavano, sotto una serie di arcate ogivali, undici figure di prodi dell'Antichità giudaica, greco romana e del Cristianesimo; mentre sulla parete opposta si svolgono ancora le sette età dell'uomo le quali invece di partire dalla sala delle Arti, s'iniziano presso la porta d'ingresso alla chiesa quasi che, ritornando dalle sacre funzioni al palazzo, si dovesse pensare alla caducità della vita umana!

In occasione dei restauri, sull'arriccio sottostante all'intonaco dove vennero raffigurati gli eroi, si trovarono schizzati in proporzioni minori a monocromato nero in un paesaggio verde scuro, gli stessi soggetti che vediamo nella parte opposta, probabilmente come bozzetto delle allegorie di poi affrescate. Ne consegue che queste furono eseguite innanzi gli undici prodi e debbono quindi avere la precedenza anche nella descrizione.

Le scene si seguono con continuità narrativa sotto arcate inflesse talora pensili e finite con un grappolo pendulo; mentre sul fondo azzurro scuro si svolge un prato e un paesaggio variamente arborato, simbolo forse del giardino della vita. Uno zoccolo a formelle di marmi verdi e rossi venati, fa da piedistallo; sopra gli archi si allinea una fila di modiglioncini rossi e una fascia nera trinata di arcatine gialle.

Un angelo volante, rosso vestito svolge due lunghi filatteri scritti in antico francese a caratteri gotici come gli epigrammi delle composizioni precedenti. Essi si riferiscono ai due soggetti rappresentati al disotto, che l'angelo domina. Un biondo bambino vivace guarda alla sua destra verso terra, forse ad un cane oggi scomparso e alza una frusta. Altri due cartelli semi evaniti si riferiscono al putto che rappresenta l'incoscienza dell'Infanzia (1). Un alberello sopra il quale sta l'angelo, divide la prima dalla seconda figura. È questa un giovanetto di profilo, calzato di rosso e di bianco e con sopravesta verde, corta e svolazzante.

(1) Il filattiero dell'angelo porta scritto in minuscolo: ENFES QUE DEMANDE TU EN TENFANSE Quello immediatamente sotto, conserva poche lettere: ...SA COISANSE; il terzo nel quale si leggeva l'età, è scomparso ma rimane nei disegni a monocromato della parete opposta. Il bimbo vi appare piegato e colto in una mossa più spontanea e vivace; e nei filatteri si legge rispettivamente: EN FENES QU[E D]EMANDE TU EN TĒFASE; .. SANTE. CROISANS (?); VII ANS.

Esso tira d'arco a un albero e impersona l'Adolescenza come indicano i filatteri (1).

Più oltre, diviso da una bifora, un giovane, sorpassato l'albero, cavalca di profilo tutto impettito, un bel sauro bardato di rosso, portando una grigia opelanda, un farsetto verde e guanti bianchi. È una delle più forti figure di tutto il ciclo (fig. 11) per vigoria di disegno e per intensità di colore. Sulla mano sinistra reca il falco a significare forse che ha nobili origini o che si appresta alla caccia. L'andatura aitante e l'esuberanza della persona indicano poi che rappresenta la Giovinezza. Un angelo con veste rosa, spiega a destra un filatterio; un altro filatterio si stende sul fondo ma ambedue mancano ormai di ogni iscrizione (2).

Passato l'angolo che forma la parete, vediamo un uomo in piedi collocato in una folta verzura, di tre quarti a destra, con zazzera, baffi e breve barba nera. Indossa una lunga cappa verde a fiorami, con gorgiera e teneva con la sinistra dei fiori oggi scomparsi nell'intonaco annerito (3) mentre due terzi della figura appaiono, in tenue traccia, nell'arriccio sottostante (fig, 12). Il solito angelo giallo vestito, ma quasi tutto ridotto al monocromato, tiene i nastri svolazzanti un dei quali si riferisce (come altri due al di sotto) (4) al nostro personaggio che impersona la Virilità.

Accanto, la saggezza della maturità è accennata da un uomo seduto in cattedra lignea con un libro aperto sul quale sta leggendo mentre un altro libro posa sulla cattedra medesima. Di profilo, con barba brizzolata, ha un verde copricapo e veste di azzurro e di rosso, tinte luminose e vive che formano una nota gaia col verde cupo d'un grosso albero contro il quale campisce il nostro personaggio. I filatteri inscritti che lo riguardano conservano solo qualche lettera insignificante (5). Segue la seconda bifora ed appresso questa, sullo sfondo singolarmente decorativo con piante cariche di frutta gialle e rotonde, passa un vecchio pensoso e triste, poveramente vestito in marrone, reggendosi sulle stampelle (fig. 13). Un angelo con tunica bianca e sopravvesta verde stende i cartelli e altri ne svolazzano sul fondo, relativi a questa e alla figura pure senile e barbata che viene poi (6); la quale è seduta contro ad una rete di edera (?); porta il tocco rosso in capo ed uu elegante mantello rosso tenue

(1) Quello dell'angelo, dice: VA[LET]ON QUE VEUS AVOIR; quello che viene poi: LONC ESTE COURT IUEIVOIR; il terzo indica l'età: XV ANS. Nel monocromato il giovanetto è di tre quarti e porta una lunga sopravvesta abbottonata davanti; le scritte sono frammentarie.

(2) Il monocromato della parete opposta ci ha conservata la figura e parte delle iscrizioni. La prima e più alta dice: IOVEN.. AUS QUE DEMANDE TU; la seconda... EF HIER (?) PUVET QORS (?) BIENETUS (?); la terza: XX... I ANS.

(3) Lo accerta il disegno a monocromato dove la figura corrispondente vestita di una lunga cappa, porta una ciocca di rose e di gigli.

(4) Il cartello superiore, più completo nel monocromato, porta scritto: VOICI (?) QUE NOTE TELE FLOURS; l'inferiore: JOIE DE QVIR (?) DEDUIT DAMOUR E nel monocromato si legge pure l'età: XL ANS.

(5) Nel monocromato, rimane la figura in piccola parte e di essa è indicata l'età: LX ANS. Sulla cattedra si notano curiosi particolari: il calamaio, la penna e gli occhiali cerchiati d'oro.

(6) Il filatterio relativo alla prima figura, reca scritto: REUS DOUS COMENT ASTU VESQUT; e quello al disotto: AU MOVES DI FAIT... NE FO... Un terzo cartello indica l'età del primo vecchio: LXXXIIII ANS. Il secondo filatterio che porta l'angelo, relativo all'altra

abbottonato e aperto sulla spalla destra. Il vecchio alza il braccio sinistro, nel quale si vede una bianca risvolta della manica verde, all'altezza della mano che teneva un oggetto. La parte inferiore scomparve quasi del tutto ma se ne intravedono i contorni nel disegno rossiccio.

E con questa immagine posta quasi a confronto della precedente, si chiudono le varie fasi della vita sulle quali ci fermeremo, non appena descritte le altre figure che ornano la parete opposta del corridoio.

Vi stanno, dicevamo, allineati come in parata, gli uomini famosi, sotto arcate ogivali, sorrette da sottili pilastrini esagonali con semplice capitello e base simile a un capitello rovesciato. Posano tutti, in piedi, sopra una pedana azzurra ma campiscono, ciascuno di essi, su di un fondo differente. Viene per primo Romolo (Ro/molus) d'aspetto virile, con barba e capelli arruffati, incolti. Veste una semplice tunica verde, un mantello rosso chiaro con fodera verde, brache gialle e calzari rossi. Si volge di tre quarti, tenendo una lancia, verso la figura che lo segue (fig. 14); ma fra i due si apre una finestra sopra la quale è dipinta una gabbia come appesa ad un verone posta incontro all'azzurro del fondo che simula il cielo. Dentro la gabbia si vede un variopinto pappagallo (1), dipinto con vivacità. Il personaggio rivolto quasi di profilo verso Romolo e visibile solo a un terzo di figura, barbato e vestito con ricercata eleganza di una giacca rosa cangiante accollata e di un mantello rosso, si può identificare con Scipione Nasica (2) (fig. 15). Le tre figure seguenti in massima parte scomparse campiscono su fondo « estofado » come direbbero i catalani, rosso scuro a fiorami rossi; e nell'arriccio oggi scoperto, compaiono tracce dei monocromati relativi alle figurazioni della parete opposta. Giosuè (Dux Joxue), il condottiero biblico, appare barbato con elmo azzurro a riflessi chiari, corazza verde e manto celeste acquoso. Egli è seguito da David (Rex Dauit) ormai vecchio, con capelli e barba bianca, con elmo giallognolo e una daga nella destra Giuda Maccabeo è il terzo eroe giudaico, disposto di tre quarti verso David e coperto esso pure di elmo bianco con nastro celeste, veste azzurra scura, colletto mar-

figura: [V]IELLIART POUR CHOY ES SI DESFAIS (?); l'altro sotto: ... ONT VA AFIN FOR QUE BIEN F..

Nel monocromato, resta traccia del vecchio con le stampelle, fra verdi piccole piante; nel fondo è schizzato uno struzzo (?) e un cammello. In angolo alla girata del corridoio si vede la seconda figura in più vivace atteggiamento, col braccio sinistro assai più alzato quasi rigidamente come per osservare in trasparenza ciò che teneva in mano, ora scomparso.

(1) Nell'inventario altrove citato del 1458 si rammenta una camera dei pappagalli. È probabile che il nome le fosse derivato dalla decorazione muraria; ma credo difficile riconoscerla nel nostro corridoio a meno che il falco tenuto dal giovane cavaliere non si sia scambiato per un pappagallo. Altre sale ivi ricordate (Faloci, *op. cit.*, 119-151), sala della griglie, dei gigli, sala bianca, sala del papa non sono oggi identificabili.

(2) La scritta posta a tergo della figura, non è ben chiara e si legge Spio, scritta la quale può intendersi solo come abbreviatura di *Scipio*. Essendo peraltro rappresentato l'Africano nella sala dei Giganti di cui parleremo, alquanto diversamente dal nostro personaggio, non si può pensare ad una ripetizione. Suppongo quindi che il nostro raffiguri Scipione Nasica che fu uno dei soggetti noti all'arte italiana del medio evo. Si trova ad es. nel libro attribuito a Giusto nella Galleria Corsini, riprodotto fedelmente da A. Venturi, in *Gall. Naz.* cit., V, 193 ssq, tav. 7-v; e negli affreschi di Taddeo di Bartolo a Siena nel vestibolo della Cappella del Palazzo Pubblico.

Occorre notare peraltro riguardo al codice corsiniano che, mentre le figurazioni delle Arti liberali appartengono al sec. XIV e possono quindi verosimilmente a Giusto come fa il V., gli uomini famosi sono disegnati da mano più tarda, dei primi del sec. XV. Cfr. Schlosser in Jahrb. cit., XXIII, 327 ssq. e Toesca, *op. cit.*, 486.

rone e mazza nella destra (fig. 16). Nello spazio immediatamente successivo resta l'arriccio bianco con traccia di una delle figura della parete opposta. Il Iacobilli nel ricordare gli uomini famosi rappresentati nel palazzo Trinci, rammenta subito dopo Giuda Maccabeo, Ettore; è supponibile dunque che vi fosse rappresentato l'eroe troiano, tanto più che i personaggi di poi enumerati dall'Erudito secentesco si seguno nell'ordine da esso indicato. Viene per primo fra questi Giulio Cesare, oggi acefalo e mutilo ma rimasto in tutta la sua parte sinistra che rende sicura l'identificazione. È coperto di una grigia armatura con bordo alla cintola, damaschinato come il campo dello scudo appoggiato a terra, che tiene dritto con la mano (fig. 10). Come nelle altre rappresentazioni medioevali di Cesare, sullo scudo perale allungato, è dipinta un'aquila cinta di corona d'oro.

La figura accanto, slanciata di aspetto giovanile (fig. 10), sebbene come la precedente non conservi traccia d'iscrizioni, si riconosce per Alessandro Magno il giovanissimo conquistatore della Grecia e dell'Asia minore, sempre raffigurato giovane e imberbe perchè morto a 32 anni. Porta la corona, indossa una bianca armatura ed un mantello verde, nel rovescio azzurrino. Con la destra tiene alzata una picca rossa e con la sinistra lo scudo simile a quello di Cesare, e recante sul campo azzurro un leone rampante (1). Dopo i tre eroi del mondo greco-romano, è la volta di quelli cristiani: Il primo è Re Artu (fig. 10), un vecchio guerriero con corona sui lunghi capelli bianchi cadenti sulle spalle e con barba. Indossa un farsetto rosso a fiorami bianchi, un mantello bianco foderato di ermellino e porta gli schinieri pure bianchi. Reca nella destra lo spadone, a sinistra lo scudo con campo rosso a fiorami e tre corone sovrapposte. La figura campeggia — a differenza delle altre due che sono su fondo azzurro uniforme — su fondo verde spartito a quadretti con entro fiori quadrilobi. Su fondo simile sta Carlo Magno (CHARL) conservato solo nella parte superiore, di prospetto con corona in capo e con veste azzurra a gigli già d'oro sopra l'armatura. Porta lo scudo partito d'azzurro e di giallo con l'aquila dell'Impero movente, conservata solo nella parte inferiore.

Un'altra figura di guerriero semisvanita, di cui si vede una parte del braccio e lo scudo partito di rosso e di bianco rappresenta Goffredo di Buglione.

Sopra la porticciuola che conduceva alla chiesa riapparve un personaggio maschile non identificabile tutto coperto, anche nel capo, di una ricca cappa rossicca drappeggiata con grande eleganza. Sembra in atto di leggere, seduto in un viridario in fondo al quale spicca l'azzurro del cielo.

Descritto il corridoio, veniamo ora a chiarire l'origine dei vari soggetti rappresentati. Le età dell'uomo che, sotto altra forma ripetono un concetto già apparso nella sala delle Arti e dei Pianeti, trovano così raffigurate, la loro spiegazione in un poema anonimo del sec. XIV conservato in un manoscritto

(1) Fin dapprima dubitoso nell'identificazione; perchè il libro attribuito a Giusto ci mostra anche Ettore con lo scudo analogo mentre quello dell'imberbe Alessandro è alquanto diverso. Ma l'ostentato forzo del pittore di riprodurre un giovane (nel libro corsiniano Ettore porta la barba) e l'ordine tenuto dai Iacobilli nel suo elenco che trova sempre pieno riscontro con le pitture, mi persuasero che sicuramente si volle rappresentare Alessandro. Nel codice romano è riprodotto anche un Alessandro guerriero con scudo stemmato e con barba: forse uno dei monarchi macedoni di questo nome che precedettero Alessandro Magno.

Nella figura di Alessandro e nelle altre del corridoio di Palazzo Trinci sono numerosi graffiti dei secoli XV-XVI, che meriterebbero un particolare studio con quelli sparsi nelle altre sale.

della Nazionale di Parigi, del tempo di Carlo V, al quale forse appartenne come pensa il Male che ne riferisce il contenuto (1).

La vita umana finisce a settantadue anni, secondo l'ignoto poeta. Procedendo di sei anni in sei anni essa trova coi vari mesi dell'anno un parallelismo (2): a sei anni il bambino è come il gennaio « che non ha nè forza nè virtù: ben poco più a dodici come il febbraio; a diciotto anni comincia a sentir pulsare la vita come il marzo già sente la primavera. In aprile gli alberi fioriscono e l'uomo s'innamora a ventiquattro anni; mentre a trenta raggiunge la sua piena esuberanza e a trentasei « il sangue suo è caldo come il sole in giugno ». Nel luglio non vi sono più fiori e l'uomo a quarantadue anni ha molta esperienza ma la gioventù comincia a sparire chè a quarantotto è già finita come nell'agosto finisce l'estate. Nel settembre si vendemmia e occorre quando vengano i cinquantaquatto anni, raccogliere, concludere sul cammino già passato. L'ottobre triste sopraggiunge frattanto; l'uomo è già alla sessantina; presaga viene l'idea della morte che bisogna affrontare con la ricchezza, poichè essendo poveri si rlmpiange il tempo malamente perduto. Nel novembre in cui la natura s'addormenta si desidera di morire; e quando, si arriva al dicembre, gli anni sono settantadue: non resta allora da fare altro, con lo squallore e la morte della natura. Riflettendo poi che di tanti anni se ne vivono soltanto la mètà perchè l'altra metà si dorme; che quindici si passano nell'infanzia e altri cinque ne vanno tolti fra le malattie e il tempo trascoso in prigione (*sic*), non restano che sedici anni di vita. Tale il concetto del poeta che ho tolto dal Male; e senza dubbio quella composizione venuta dalla Francia inspirò gli affreschi del corridoio di palazzo Trinci. Lo accertano, innanzi tutto, le scritte in vecchio francese che il pittore non si diede neppur la pena di tradurre. Ma le nostre figure racchiudono solo l'ammonimento all'uomo di non perdere il tempo suo, essendo la vita così breve; mentre il poema ha l'intonazione pessimista e melanconica di un amaro rimpianto. Inoltre a Foligno non troviamo il parallismo coi mesi, piuttosto credo per mancanza di spazio che per conservare una rigida corrispondenza col numero delle Arti liberali, dei Pianeti e delle ore del giorno rappresentate nella sala accanto. Per contrario il poema fu larga fonte d'ispirazione in Francia mantenendo coi mesi il rapporto che gli aveva dato l'autore. Il Male ricorda il messale di Mirepoix al Museo di S. Raimondo a Tolosa e i libri d'ora stampati da Thielman Kerver (3). In questi, le varie età non presentano eguale riscontro con le nostre allegorie ma alcune mostrano singolari coincidenze. Così l'adolescente del marzo tende nello stesso modo l'arco; il giovane del maggio cavalca (4), come il nostro, diretto forse verso qualche festa; l'uomo del settembre è poveramente vestito e va mendicando come il nostro vecchio, appoggiato alle stampelle: il vegliardo del novembre è seduto nella sedia e guarda le urine come forse l'ultimo dei nostri personaggi, del quale non avevamo potuto scoprire l'atteggiamento a causa dei danni della pittura.

(1) Bibl. Naz., n. 1728, f. 271. E. Male, 324, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1908, 324.

(2) I mesi già nell'arte romanica e quindi nell'arte gotica si erano rappresentati impersonandoli con figure umane intente ciascuna alle occupazioni proprie di ciascun mese.

(3) *Op. cit.*, 326.

(4) Lo spunto iconografico, è inutile dirlo, si trova nelle personificazioni dei mesi apparse nelle chiese romaniche.

Tali coincidenze iconografiche e più il contrasto fra il vecchio povero e quello ricco, voluto nel ciclo di Foligno, confermano che il pittore ebbe sott'occhio una redazione del poema francese. Se questa fosse senz'altro così compendiata, e l'artista si limitasse a tradurla fedelmente copiando le miniature che la illustravano; o se recasse il parallelismo coi mesi e il pittore ne riducesse il contenuto ai motivi principali, trascurando anche di computare con ordine gli anni dalle varie personificazioni, noi non sappiamo nè potrebbero dircelo forse ulteriori ricerche.

Le immagini degli uomini illustri costituirono forse il motivo più comune nei palazzi del popolo, nelle dimore signorili e nei castelli a sintetizzare la storia dell'umanità e per suonar sempre come ammaestramento ed esempio (1). Da Castel dell'Uovo a Napoli al Castello di Azzo Visconti a Milano a quello degli Scaligeri a Verona, alla reggia dei Carraresi in Padova, al palazzo, certo più modesto degli Orsini in Roma, al palazzo pubblico di Siena o per notizie certe, o perchè rimangono ancora le traccie di antichi affreschi murali, possiamo affermare che erano rappresentate teorie di eroi e di uomini illustri varianti per numero. Sono poi note le redazioni locali che si fecero nella villa Pandolfini a Legnaia dove Andrea del Castagno dipinse alcuni illustri fiorentini; e a Perugia nel palazzo di Braccio Baglioni, dove furono affrescate non da Domenico Veneziano come volgarmente si crede ma da un artista di poco più tardo (2), ventidue illustri perugini insieme ad Euliste troiano, al quale si collegavano le origini della città.

I nostri eroi non presentano riferimenti alcuno con la storia di Foligno; quando si eccettuino invece Romolo e Scipione messi, io credo, a completare le pareti del corridoio, riproducono il gruppo d'onore dei nove prodi diffuso in Inghilterra, in Francia e in Germania ma non altrettanto in Italia.

Il ciclo fu rappresentato da Giotto a Napoli in Castel dell'Uovo (e non in Castel Nuovo come crede il Vasari) per re Roberto insieme alle nove eroine; e più tardi nel Castello di Manta in quel di Saluzzo (3), luoghi facili ad influssi francesi; l'essere infatti ricordato da Franco Sacchetti nella novella CXXV non esclude che se ne debba riconoscere l'origine oltramontana. E poichè già abbiamo trovata analoga fonte straniera delle altre pitture del corridoio, non è difficile che qualche manoscritto francese inspirasse anche le figurazioni dei nove prodi.

Iconograficamente non si possono fare riscontri precisi. In genere gli eroi portano lo scudo posato a terra come nel nostro ciclo: in tal modo si presentano (eccetto Carlo Magno) nel libro della Corsini a Roma. Talora invece gli scudi sono appesi decorativamente ad alberi come nelle pitture murali del Castello di Manta o sostenuti da lance alle quali è unita una bandiera, come in un

(1) Intorno al Mille av. Cr. nel Giappone, Tsumetaka dipinse gli uomini saggi illustri nel palazzo imperiale. Al tempo dei Fuyiwara, De Tressan, *La naissance de la peinture laiane japonais* in *Revue de l'Art ancienne et moderne*, 1909.

(2) W. Bombe, *Der Palast des Braccio Baglioni in Perugia und Domenico Venezian* in *Repertorium* F. Kunstwiss, a. XXXII.

(3) P. D'Ancona, *Gli affreschi del Castello di Manta nel Saluzzese. L'Arte*, a. VIII (1905), 94. Sui nove prodi e le nove eroine, cfr. Meyer, *Le diz des IX Prenz*, in *Bullett. de la Soc. des Anc. Text*, II, (1874), 92 e IX, (1883), 45; Novati, *Istoria di Patrocolo e d'Insidoria*, Torino, 1888, XI seg. e XI, n. 1; Novati, *Un cassone nuziale senese e le raffigurazioni delle donne illustri nell'Arte italiana nei XIV e XV* in *Rass. d'Arte*, a. XI (1911), n. 4.

arazzo di fattura tedesco-svizzera del Museo di Bale (1). Alcuni personaggi poi hanno speciali caratteristiche: Cesare appare con l'aquila romana, Re Artù è identificato dalle tre corone, Carlo Magno dallo stemma partito con l'aquila e i gigli, Goffredo di Buglione dallo stemma pure partito col sole e con una croce. In genere tali imprese trovano posto negli scudi; talora invece nei vessilli che accompagnano le figure come nell'arazzo di Bale; talora infine nella veste medesima che esse indossano come in Carlo Magno quale è rappresentato nel codice assegnato a Giusto (2).

Ma se pure quando son prescritti certi particolari troviamo varietà di tipi in ciascun personaggio, quando non lo sono, a maggior ragione, la fantasia e l'abilità del pittore operano a loro talento. Così nel libro corsiniano, David che a Foligno è figurato con l'elmo, porta semplicemente la corona regale (3); Giosuè appare di profilo in classica armatura (4); Alessandro stà di profilo armato e laureato, col globo e lo scettro (5); Scipione Nasica pure armato, porta l'elmo, la corazza, la clamide e un lungo bastone come simbolo di comando (6). Così infine nel vestibolo della Cappella del Palazzo Pubblico di Siena troviamo rappresentato Giuda Maccabeo in modo assai diverso dal nostro sia nel costume che nell'atteggiamento (7).

Uno studio iconografico, riuscirebbe pertanto un vano sfoggio di erudizione incapace a darci conclusioni sicure.

Il salone dei Giganti.

Il piccolo vano tra la sala delle Arti liberali e il salone dei Giganti, tranne qualche traccia decorativa precedente agli affreschi e uno stemma del Seicento non conserva alcun dipinto notevole. Il salone invece il quale — come già dissi — prende nome delle figure circa due volte maggiori del vero che ne ornano le pareti, in modo analogo agli uomini famosi del corridoio, chiude nobilmente i cicli figurativi di argomento profano del palazzo Trinci.

È coperto da incavallature policromate e vi si aprivano alcune finestre ad arco ribassato (sostituite da altre moderne) sulla parete di facciata e, al di sopra, in questa e nella parte opposta (fig. 17) altre piccole monofore atte ad illuminare di meno scarsa luce l'amplissima camera.

All'intorno gira, negli affreschi, un alto portico risaltato nel fondo azzurro del cielo e sul verde di un prato. Le arcate che lo compongono posano su di uno zoccolo a scacchiere bianche e nere, alternate a formelle di finti serpentini o di brecce gialle, riquadrate di rosso. Dallo zoccolo si eleva un piedistallo a finti modiglioni e cornici rosse che sembrano aggettare; e nel fregio di questo si riquadrano rettangoli rossi e bianchi i quali ultimi portano epigrammi a caratteri gotici che si riferiscono agli eroi sopra rappresentati. Dal complesso basamento sorgono bianchi pilastri a croce con nervosi capitelli verdi e rossi

(1) Vedilo in Guiffrey, *loc. cit.*, 371.

(2) Venturi in *Gallerie Naz. ital.*, V, tav. 11.

(3) *Ibid.*, tav. IV.

(4) *Ibid.*, tav. IX.

(5) *Ibid.*, tav. VI.

(6) *Ibid.*, tav. VII. Nella cronaca figurata di Leonardo da Besozzo già presso il sig. Crespi, Scipio Nasica è rappresentato in modo analogo. Riprod. dal Toesca, *op. cit.*

(7) Se ne veda la fot. Lombardi, n. 540.

posti a rovescio nelle basi), adorni di foglierelle gotiche ricurve, sui quali s'impostano gli archi acuti sagomati e di cromi a cunei bianchi e rossi; mentre esili lesene continuano i pilastri sino a raggiungere il fregio terminale dando luogo ad eleganti riquadrature nei pennacchi degli archi stessi.

Il fregio sul fondo azzurro, è in parte conservato nel duplice spiovente della breve parete verso la sala delle Arti, nella quale si svolgono fettucce che inquadrano rose bianche e che ripetono il motto *t[rinci]a*

Negli ornati lungo le pareti si trova invece, scritto a caratteri lapidari il nome di Sisto IV che provvide — oltre ai restauri rammentati — a decorare di nuovo il salone nel 1477 (1).

Senonchè le manomissioni subite dalla vasta camera, dànno oggi un'idea incompleta della magnificenza antica. La parete breve, opposta a quella ricordata, manca di affreschi perchè rifatta *ex novo:* nella parete d'ingresso fu distrutto il camino e i dipinti sono frammentari; in quella dove si aprono le finestre, molte figure appariscono mutile o sono ricordate soltanto negli epigrammi e — a giudicare dallo spazio riservato a ognuna di esse — di due giganti che ivi erano affrescati, manca assolutamente traccia. Ma viene per fortuna in nostro soccorso il Jacobilli che elencò, invero in modo un po' confuso tutti gli uomini illustri raffigurati nel palazzo (in numero di ventinove), così da far supporre che del nostro salone trovassero posto anche i prodi che abbiamo trovati nel corridoio (2). D'altra parte il muro mancante di ogni pittura, si rinnovò mutando di poco la lunghezza della camera che era 40 centimetri più corta (3). Valutando quindi lo spazio occupato da ciascuna figura, spazio che oscilla da un metro e ottanta centimetri a due metri, nella superficie rimasta oggi vuota avrebbero potuto prender posto cinque o sei personaggi. Se poi le due pareti più strette avessero avuto corrispondenza nella decorazione, poichè in quella tuttora dipinta, rimangono due sole figure, si potrebbe concludere che dei giganti ne mancano solo cinque e che in origine si vedevano nel salone venti personaggi. Ora il Iacobilli elencò, è vero, ventinove uomini famosi, ma riprodusse gli epigrammi, solo di venti di quanti cioè, secondo l'ipotesi da me prospettata ne poteva contenere la camera (4). Inoltre, mentre questa era adorna di versi, nel corridoio

(1) In un nastro si legge l'iscrizione che fissa la data dei restauri: SIXTVS IIII | ANNO VI; nelle altre fettucce: SIXTVS IIII | PONT. MAX; oppure: SIXTVS PAPA | QVARTVS. Esse confermano le notizie già edite dal Muntz, *Les Arts à la Cour des Papes*, III, I, Paris 1882, 222-23, secondo le quali il papa aveva fatto ornare il palazzo di pitture per 350 fiorini. Dobbiamo dunque credere che in quell'anno fosse dipinto anche il fregio del vestibolo.

Nel 1479 una deliberazione del Comune, riferita dal Faloci, *op. cit.*, 119 ordina che nella loggia superiore della sede comunale si conduca un ricco fregio « all'antica largo VII piedi con posamenti et bene colorito come quello de la sala de l'imperatori ». Che si tratti del salone dei Giganti non v'è alcun dubbio perchè così veniva chiamato anche in un inventario del 1458, V. una fotografia d'insieme avanti i restauri in Faloci, *Foligno*, 60.

(2) Faloci, *Le Arti cit.*, 131.

(3) Ciò risultava (come mi accerta il Prof. Colarieti Tosti che per vari anni attese al restauro e allo scoprimento degli affreschi) da un frammento decorativo della parete lunga che girava ad angolo con l'intonaco, presso la figura di Augusto; frammento oggi non so quanto scioccamente, distrutto! Nella nostra pianta, il muro così di poco spostato, è segnato come quelli antichi.

(4) Di sedici eroi aggiunse anche una sommaria descrizione, degli altri diede un semplice elenco; è quindi probabile che i quattro del salone che omise di descrivere (Romolo, Giulio Cesare, Pompeo e Traiano) fossero già al tempo suo danneggiatissimi o senz'altro scomparsi. Uno mancava sicuramente « per finestra fatta et altro » come il I. stesso ci dice. Faloci, *opera citata*, 140.

manca ogni traccia d'iscrizioni; se dunque dei nove eroi non ci restano gli epigrammi, ciò non devesi a una dimenticanza dell'Erudito folignate ma al fatto che in questo secondo gruppo non erano mai esistiti (1)

Nella sala dei Giganti, la serie cominciava probabilmente con Romolo, dalla parete oggi demolita proseguiva verso destra con Giulio Cesare e continuava nella parete accanto con Augusto, riunendo così la triade più rappresentativa dei tre periodi della storia di Roma. Dei due primi, ci sono rimasti, dicevo, i soli epigrammi; di Augusto anche una parte della figura campita sul fondo azzurro ma conservata nel disegno rosso sull'arriccio. Rappresenta l'Imperatore di prospetto, barbato e laureato, in età avanzata, con veste cremisi a piccoli fiori con manto azzurro a fiorami d'oro legato sulla spalla. Alza la destra come per benedire, mentre il pittore volle certo riprodurre il gesto dell'*allocutio:* e posa la sinistra sul ginocchio in atteggiamento di persona seduta, unico in tutta la serie.

Tiberio volto di profilo a destra è in piedi su di un prato verde. Giovane, con corta barba bionda è esso pure laureato ed indica Augusto con la sinistra, al personaggio che lo segue. Con somma cura vennero eseguiti la veste verde chiaro tempestata di stelle e con fiori rossi contornati d'azzurro, e il lungo manto rosso scuro a fiorami (2).

La figura cui si rivolge Tiberio, in parte deturpata sin dall'origine da una finestrella dipinta negli sguanci e dalla cappa di un camino, è Furio Camillo che guarda al primo di tre quarti. Con ricci capelli e barba castana, porta un diadema in testa e indossa un manto giallo foderato d'ermellino sopra la corazza e calzari pure gialli. Nella mano inguantata reca una lancia.

Fabrizio, di età azanzata con capelli e lunga barba brizzolati appare sotto l'arcata seguente (pure manomesso dal camino) racchiuso in lunga veste color arancio con risvolta grigia alle maniche e balza rosa. Porta anche un mantello verde piegato nella spalla e guarda di tre quarti a Marco Curio Dentato che immediatamente vien dopo. Questi, di profilo a sinistra, è un vecchio con barba breve, realisticamente caratterizzato, in atto di alzare la destra al petto.

Ha la tunica gialla, il mantello grigio, gli schinieri pure gialli e gli speroni. Questa figura e quella successiva di Tito Manlio Torquato, sono interrotte da una finestrella dipinta negli sguanci; e la seconda, nella parte inferiore, da una porta a tutto sesto foggiata nello sguancio ad arco troncato ed adorna di riquadrature. Manlio, volto a destra verso Cincinnato che lo segue, è un guerriero con capelli e cortissima barba grigi. Indossa una giacca verde, con maniche arancione, mantello rosso scuro affibbiato alla spalla destra, guanti e gambali gialli: al collo ha una massiccia collana e s'appoggia ad una ricca spada rosseggiante che impugna con la sinistra.

Cincinnato, pure rivolto a lui di tre quarti, è una robusta figura che guarda aggrottata, con copiosa barba e lunghi capelli fluenti sulle spalle; veste con

(1) Per questo ho supposto che Romolo e Scipio Nasica fossero messi in più per adornare la superficie del corridoio che sarebbe rimasta vuota. Romolo fu certo ripetuto (poichè il Jacobilli ne riferisce l'epigramma anche fra i Giganti, per un omaggio a Roma; il Nasica invece fu aggiunto da qualche cronaca figurata, ma l'Erudito folignate non lo cita e quindi probabilmente non lo vide.

(2) Il Faloci, *Foligno*, 62 ne offre un *cliché* in cui Tiberio è riprodotto a mezzo busto. Si vedano ivi anche le fotografie di altri personaggi del salone: Cincinnato, Marco Marcello, Scipione e Publio Decio.

grande semplicità a differenza dei suoi compagni, di marrone e di grigio con liste aurate; ma porta in testa l'alloro della vittoria.

Laureato è anche Marco Marcello, l'ultimo personaggio della parete, che si volge di tre quarti a Scipione Africano, il primo del muro seguente. Imberbe, con capelli biondicci, impugna la spada con la sinistra, e con la destra un'ascia.

Scipione, dal volto asciutto e grinzoso, con capelli ricci e breve barba brizzolata, veste in modo simile ad Augusto, un ricco farsetto a fiorami verdi e grigie, un manto azzurro chiaro abbottonato sulla spalla destra, con fodera d'ermellino e gli schinieri. Dalla cintura dell'eroe pende una spada che egli tiene con una mano. Nella gamba destra, durante i recenti restauri, si sono scoperti i resti di una data per noi preziosa, che si legge chiaramente MCCCCXXIIII, l'anno senza dubbio in cui fu finita la decorazione del salone dei Giganti. Scipione guarda quasi di profilo alla parte centrale dove si apre un arco assai più alto che segue gli spioventi del tetto. Sopra l'arco minore entro il quale sta l'eroe romano, vedesi un balcone; un altro sovrasta all'arco che gli corrisponde a destra di quello di mezzo e vi comparisce con viva naturalezza una donna a curiosare, ad assistere senza dubbio alla scena che si svolgeva nell'ampia arcata centrale entro la quale gira in prospettiva una loggia. Di questa si conserva un frammento a destra che rappresenta una figura femminile verde vestita di opelanda, con lo sguardo rivolto in basso ed una maschile, con giacca rossa, intenta a contemplare il profilo della compagna (1). La scena relativa forse ai Trinci, fu distrutta ben presto per dar luogo a tre stemmi oggi scomparsi anch'esssi: ad uno di Sisto IV come riferisce il Jacobilli (2) e ad altri due che il Faloci suppone fossero di Raffaello Riario governatore di Foligno nel 1478 e di Mons. Francesco Maria Scelloni che governatore dal 1475, curò un restauro di due anni dopo (3).

A Scipione, nell'arcata di destra, corrisponde Muzio Scevola oggi deturpato inferiormente da una porta troppo grande che ne sostituisce una antica certo più bassa (4) È un vecchio laureato con barba bianca, che porta un'alta lancia con la destra e indossa una lorica colore arancio, gambali giallo scuri e mantello rosso, nel rovescio bianco.

La prima figura della parete di facciata, è Marco Porcio Catone Uticense, un vecchio dalla lunga barba biancheggiante volto di tre quarti a destra recando un rotulo. Indossa una veste grigia e gialla e un mantello verdino rimasti in parte ma l'una e l'altros econdo il Jacobilli, erano « lunghe sino a terra » (5). Una finestrella invade la figura di Catone e quella, successiva e ad essa affrontata di tre quarti, che rappresenta Caio Mario (fig. 18) pure vecchio e barbato cinto di lauro vestito di rosso e di un mantello verde chiaro a fiorami scuri e ad oro. Mancandoci però la figura per circa due terzi, ne riferisco in parte la descrizione del Jacobilli: « è armato dal collo fino à i piedi dove porta gli speroni, spada nella cintola e veste a ginocchi » (6).

(1) Riprodotta in *Foligno*, *cit.*, 61.

(2) Faloci, *Le arti cit.*, 138 e 149.

(3) Id., *ibid.*, 134-136.

(4) Che la porta ci fosse afferma il fatto che l'epigramma relativo a Muzio Scevola, ora mutilo, anzichè sotto la figura come tutti gli altri, si trova sotto il pilastro a comune con l'arco di mezzo; e lo spostamento non potrebbe esser giustificato da altra ragione.

(5) Faloci, *loc. cit.*, 138.

(6) Id., *ibid.*, 139. Nel sec. XVI fu sovrapposto uno stemma sopra questa figura: tuttora si conserva traccia della sua riquadratura gialla.

Quasi interamente conservato è invece Publio Decio imberbe, giovane, tutto chiuso entro una cappa grigia orlata, che gli copre anche la testa cinta di una benda (fig. 18). A mani giunte, a piedi nudi, guarda in alto come sublimato dal suo sacrifizio.

Claudio Nerone sta di profilo in corrispondenza del personaggio precedente, tutto impettito nella sua giacca verde e col mantello rosa piegato sulla spalla destra; ha una barbetta nera ed occhi vivaci. Ma deturpato da una finestrella antica e sopra a tutto da una delle nuove finestre è ben poco conservata la figura che il Jacobilli chiama « forse la più leggiadra e garbata ch'è di prima barba, armata fino alla pianta del piede con veste a ginocchio: tiene in mano per li capelli una testa tagliata, che mostra esser di ualore, porta anche li speroni... » (1).

Ben poco resta pure di Fabio Massimo, vecchio barbato che guarda in basso, volto quasi di profilo a destra, vestito di tunica grigia (assai sbiadita per le piogge) legata alla vita e lunga sino ai piedi calzati di rosso. Porta anche un mantello giallo sordo e tiene il braccio sinistro (l'unico che si vede), piegato e la mano aperta.

A lui corrispondeva, io credo, Caligola « con ueste fino a genocchio, che tiene con ambo le mani uno specchio per il suo piede *(sic)* ed è senza scarpe » (2). Dovevano seguire quindi, completando la serie, Traiano e Pompeo Magno.

Che fosse comune rappresentare le figure di uomini famosi a decorazione di palazzi pubblici e sopra a tutto di dimore signorili, già dissi fuggevolmente; in ben pochi casi però tale concetto ebbe così vasta attuazione come nel salone del Palazzo Trinci che fu superato più tardi dal padiglione di Re Alfonso d'Aragona a Napoli in cui erano rappresentati ben sessanta personaggi storici o pseudostorici (3).

Ma ad eccezione del ciclo dei nove prodi ormai ben costituito nella letteratura e nell'arte, i soggetti scelti e il numero loro sono appunto — come accennai — variabilissimi. Il Novati, dopo aver notato che la letteratura nostra non manca di « componimenti vuoi latini, vuoi volgari nei quali i più chiari personaggi dell'antichità sacra e profana sono addotti in scena a render conto delle loro operazioni gloriose », avverte che « codesti componimenti creati dal bisogno di dichiarare figure effigiate nelle pareti o trapunte nei serici arazzi, non presentano mai veruna uniformità sia nella scelta, sia nel numero dei personaggi (4) ». Fra tali lavori letterari, ha certo fama grandissima il *De viris illustribus* del Petrarca, scritto per incarico di Francesco Carraresi al quale è dedicato. Di esso il Petrarca stesso fece un compendio e nel 1397 il casentinese Donato degli Albanzani un volgarizzamento (5). Ma è superfluo dire che nessun preciso rapporto possiamo interporre fra i nostri eroi tolti tutti dalla storia di Roma e questa od altre opere letterarie.

E neppure sono possibili riscontri iconografici sicuri, data anche la scarsità di figurazioni analoghe. Ricordo solo due manoscritti: il codice della Galleria Nazionale di Roma più volte citato e la Cronaca figurata di Leonardo da Besozzo già presso il Sig. Crespi, l'uno e l'altra illustrati con una serie di

(1) Faloci, *ibid.*
(2) Jacobilli in Faloci, *loc. cit.*, 140.
(3) P. Rajna, *Il Padiglione di Re Alfonzo* (Per nozze D'Ancona-Cardoso), Firenze, 1904.
(4) *Istoria di Patrocolo e d'Isidoro*, p. XI, n. 1.
(5) Cfr. Volpi, *op. cit.*, 121 e 393.

personaggi famosi. Essi dipendono da un esemplare comune con ogni probabilità fiorentino che non ha servito certo per gli affreschi di Palazzo Trinci.

Una figura essenziale come quella di Scipione Africano omessa nel primo codice appare del tutto nuda nel secondo (1); Augusto nel codice romano (dove spira così forte l'imitazione dell'antico) è imberbe, con la corazza quasi totalmente nascosta dall'ampia clamide, con lo scettro e la sfera (2). Manlio Torquato, raffigurato con la barba, sta di prospetto tutto in armi con la clamide e porta una robusta clava nella destra (3). Marco Marcello atteggiato e vestito in modo simile, ha lo scettro e mostra l'elmo in testa (4). Fabio console se è affine nell'atteggiamento, con la destra alzata come per parlare, ha, nel muoversi, in ambedue i codici, un ritmo classico che manca negli affreschi di Foligno e indossa una tunica e una clamide affibbiata sulla spalla destra, drappeggiata come una toga (5).

Tale diversità di concezione ci persuade che se il pittore di Palazzo Trinci attinse — come mi sembra probabile — ad una fonte iconografica anche per i costumi dei vari personaggi, questa fu assai diversa da quella che ebbero a comune il disegnatore del codice della Galleria Nazionale di Roma e la Cronaca di Leonardo da Besozzo.

Le fonti e lo stile degli affreschi.

L'ordine tenuto nella descrizione dei dipinti, corrisponde al tempo in cui essi furono eseguiti. Che fosse affrescata per prima la loggia, abbiamo un elemento sicuro. Quando infatti Ottaviano Nelli dipinse la cappella ad essa adiacente, nel 1424 (6), fu passato un sottile strato d'intonaco sopra quello delle storie di Romolo e Remo e l'eugubino decorò anche da quella parte, la breve porta di accesso, con la Madonna e il Bimbo fra due Santi a mezzo busto nella lunetta, un S. Cristoforo a sinistra e a destra una fascia decorativa che invade la pittura sottostante. C'è dunque un *terminus ante quem* per l'esecuzione del ciclo romano. D'altra parte gli affreschi che lo compongono sono i più arcaici sia nello stile, sia nei particolari ornamentali come il fregio finale: è perciò logico supporre — anche sotto questo riguardo — che dalla loggia avesse principio la smagliante decorazione.

Nel salone dei Giganti abbiamo rinvenuto una data che è quella della cappella del Nelli; non vi è dunque discussione per esso. Ma qualcuno potrebbe credere ancora più tarda la camera delle Arti liberali e dei Pianeti. Al contrario va considerata anche questa anteriore perchè lo stile dei suoi dipinti concorda con quello delle età dell'uomo nel corridoio; mentre le figure dei prodi

(1) Un codice torinese (Bibl. reale, n. 102) riproduce in modo simile la figura di Scipione. Toesca, *op. cit.*, 489.

(2) Gal. Naz. Ital. V, tav. IX.

(3) Ibid., tav. VI.

(5) Ibid., tav. XVI.

(5) Ibid., tav. VIII.

(6) Su questo monumento pittorico completamente a sé e del quale altri si è di proposito occupato (Angelucci, *La cappella dei Trinci a Foligno dipinta a fresco nel 1424 da Martino Nelli* (sic) *Eugubino*, Torino, 1861) non crediamo opportuno fermarci data la sua notorietà. Per le riproduzioni degli affreschi, vedi Faloci, *Foligno*, 63-78.

sembrano eseguiti da chi lavorò nel salone di Giganti. Esposi già le ragioni per le quasi si deve ritenere che i prodi siano più tardi delle età dell'uomo. Non è d'altronde ammissibile che chi dipinse la sala delle Arti avesse cominciato dalla minor fatica del corridoio. Neppure è ammissibile che in questo, rimanesse a lungo una parete dipinta ed una scialbata ovvero imbrattata dei disegni che avevano forse servito per la prima; è verosimile anzi credere che fossero affrescate contemporaneamente o quasi: ne consegue dunque che nel 1424 fu terminata l'intera decorazione. Pochi anni dovettero occorrere per ornare le sale cominciate a dipingere, suppongo, dopo l'eccidio di Nocera del 1421, nel quale perirono Niccolò e Bartolomeo Trinci. L'unico superstite, Corrado, abitava quella parte del palazzo; e fu certo atto di politica accorta il cattivarsi il rispetto dei più e la simpatia dei letterati ed anche della corte pontificia, col fare eseguire nel suo appartamento, le sfarzose decorazioni allegorico-didattiche che compendiavano il sapere del tempo e magnificavano, sopra a tutto, la grandezza di Roma. Intendeva forse di farsi perdonare in tal modo, le gesta nefande con cui iniziò il suo governo dopo la tragica fine dei suoi fratelli.

Ma è un po' difficile ammettere che Corrado Trinci si debba identificare con colui che suggerì ai pittori, i nostri cicli figurativi. E che avesse un consigliere autore degli epigrammi, suppose giustamente il Faloci il quale fece — con dubbio — il nome di Federico Frezzi, il dotto domenicano vescovo di Foligno e autore del *Quadriregio* (1).

Il Frezzi sarebbe stato al caso di dettare i versi e anche d'ideare le figurazioni pittoriche. Ma ad ammetterlo, sorgono subito varie obbiezioni. Di lui infatti, nominato vescovo nel 1403 più nulla sappiamo dopo il 1416 nel quale anno credono alcuni che morisse a Costanza mentre il Iacobilli afferma che si spense a Foligno il 2 gennaio dell'anno seguente (2). Se dunque gli affreschi si condussero dal 1421 al 1424, è chiaro che l'autore del Quadriregio non avrebbe potuto suggerirne i soggetti. Ma pure ammettendo — per un momento — l'ipotesi, che fossero stati eseguiti mentre il Frezzi viveva, anche in questo caso egli non ne sarebbe stato, a parer mio, l'inspiratore. Chè nella sala delle Arti, i Pianeti non si sarebbero esposti confusamente in relazione ai giorni della settimana e alle ore, ma secondo l'ordine del sistema tolomaico data la coltura profonda del dotto folignate anche in materia scientifica, quale si riscontra in parte nei canti del *Quadriregio* e quale va supposta per essergli appartenuti tre codici di cose geometriche ed astronomiche rinvenute col suo nome e con le date 1387 e 1389 dal padre Canneti nel convento di S. Domenico in Foligno (3).

(1) *Le arti citt.*, 132; *Foligno cit.*, 58. Il Campilli e con esso il Iacobilli e il Guardabassi affermarono che gli epigrammi fossero di Francesco Petrarca perchè pensarono committente degli affreschi lo stesso Giovanni di Ciccarello cui si deve le costruzione delle case poi acquistate da Ugolino Trinci. L'attribuzione cade da sè rimontando le pitture al Quattrocento. Credo peraltro che l'origine di essa debba ricercarsi nel sec. XVII, quando la fama dei dodici imperatori dipinti dal Guariento a Padova coi versi del Petrarca, era grandissima. Così invece di considerare i versi apposti agli affreschi folignati come componimenti letterari comuni ad un'epoca, si vollero del grande poeta!

(2) Faloci, *Le arti* ecc., 246.

(3) Id., *ibid.*, 238.

È certo d'altro lato, che leggendo il poema frezziano e specialmente il cap. VII del IV libro, quando il Poeta vien condotto dalla Fortezza nel luogo ove sono raccolti i « magnanimi e valentissimi ne' quali risplendette la virtù della fortezza » ci balza innanzi la sala dei Giganti. Giova ricordare i versi più significativi:

E li trovai armato il fiero Marte
quanto un gigante grosso ed in altezza.
E molta gente avea da ogni parte
e tanto appresso a lui, quanto vantaggio
ebbono in forza e in battagliosa arte.
E sopra tutti lor scendeva un raggio
il qual si derivava dal pianeta
che dà nella battaglia buon coraggio
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
Come tra' fiori e dolce melodia
l'anime vanno tra gli elisii campi
facendo insieme festa in compagnia;
così su' prati dilettosi ed ampi
givano questi in gran solazzo e gioco
col raggio in capo che par che gli avvampi (1).

Ma i riscontri sono superficiali, sommari; e il Frezzi trova il suo punto di partenza nel canto IV dell'Inferno, adunando gli eroi « in un prato di fresca verdura » come nella concezione dantesca, mentre il pittore nostro li mette su di un piano erboso in atteggiamento di parata sotto un porticato. Inoltre di *sì bella baronia* presieduta da Marte, fanno parte oltre gli eroi romani del salone dei Giganti e del corridoio, altri personaggi che non sono affatto rappresentati come Ercole ed Enea (2).

Comunque pure escludendo che il Frezzi abbia dati i soggetti e gli epigrammi, l'opera di lui doveva esser letta ed ammirata alla corte di Foligno e servì talora ad inspirare l'autore di quelli e di questi. Si confrontino ad esempio i versi che si riferiscono a Romolo (3) con quelli 80-81 del cap. citato del *Quadriregio* e gli epigrammi di Cincinnato e di Scipione Africano coi versi 106-109 e 97-102. Nè l'inspirazione si limita sempre al concetto d'insieme: l'ultimo verso dell'epigramma di Augusto:

Clausisti reserata diu sua limina Iano

è quasi la traduzione del frezziano:

e chiuse a Ian del tempio ogni serrame (4).

E, sempre a proposito del salone dei Giganti, arrischio di fare un'ipotesi. Premetto che mentre i Governatori pontifici rispettarono le allegorie della sala delle Arti e dei Pianeti, del corridoio e della loggia (5), ebbero cura proprio nel

(1) F. Frezzi, *Il Quadriregio* a cura di E. Filippini, Bari, 1914, l. IV, cap. VII, vv. 5-12-19-24.

(2) Già prima, *Quadriregio* II, XIX, insieme ad Alessandro, Pompeo, Scipione, Cesare e Augusto, sono ricordati Priamo, Dario e Assuero; e dopo, IV, IX, i dotti dell'antichità.

(3) Vedi appendice.

(4) *Quadriregio*, IV, VII, 69.

(5) Se non interi ci sono giunti gli affreschi, non deve credersi che fossero distrutti nel '400 ma più tardi.

luogo più eminente - nel salone dei Giganti - dove era dipinta una arcata di dimensioni maggiori delle altre, di porre lo stemma del Papa e le loro imprese. Si crederebbe che ci fosse stata una figurazione che rammentava i Trinci, da doversi celare, come si soppressero nel fregio le imprese e i motti che ricordavano « la mala signoria » sostituiti, lo vedemmo, dalla rovere e dalle fettucce allusive di Sisto IV. E allora perchè non pensare che vi fosse rappresentato fra Scipione e Muzio Scevola, il Trinci, il quale appare per le sue virtù, come dominatore degli altri eroi nella finzione poetica del Frezzi?

Nelle altre sale invece nessuna reminiscenza del Quadriregio si potrebbe trovare. Mi sembra anzi che essendo ripetuto nel corridoio il concetto di poco variato, delle Età dell'uomo già apparso nelle rappresentazioni dei Pianeti; e la figura di Romolo e quella di Cesare, fra i nove prodi, l'una e l'altra incluse fra quella dei Giganti, mi sembra, dico, per queste ripetizioni, che non si procedesse secondo un piano già stabilito, ma seguendo le fonti più diverse. A quali fonti iconografiche e letterarie si sia attinto, talora abbiamo potuto determinare, talora abbiamo detto genericamente. Chi fosse o quali fossero gli ispiratori e gli autori dei versi non possiamo asserire, sino a che qualche fortunata ricerca non ci venga in aiuto. Ma come si facevano di solito tali decorazioni, lumeggiano con molta chiarezza, alcune precise notizie.

Gl'inventari delle biblioteche dei principi più noti, c'informano che esse erano provviste di libri inspiratori (1). « Al tempo di re Giovanni, il pittore Jean Coste incaricato di dipingere nel castello reale di Vadreuil, copiò le sue composizioni *dans un livre*. E più tardi, sotto Carlo V, Jean de Bondol, disegnando cartoni per arazzi fu obbligato a riprodurre le miniature di un codice a bella posta tolto dalla biblioteca reale » (2). Riguardo alle pitture che ho ricordate, di Taddeo di Bartolo a Siena, sappiamo che i Signori ed il Capitano del Popolo deliberarono l'11 ottobre 1413 di far dipingere i muri scialbati dell'atrio della Cappella del Palazzo. E « remiserunt in egregios viros dominum Petrum de Pecciis et ser Christoforum Andree cancellarium quod in ipsis muris et locis pingi faciant illas honoratas et pulcras figuras de quibus eis videbitur; et...., concorditer remiserunt in ipsos quod debeant declarare pretium dandum esse magistro Taddeo Bartali pro pictura predicta » (3). I due non saranno stati che persone mediocremente colte e quali soggetti suggerissero, analoghi ai nostri, noi sappiamo (4).

Ma veniamo alla valutazione degli affreschi e alla loro determinazione nei riguardi dello stile. Le storie di Romolo e Remo appartengono ad un pittore finissimo, armonico nella composizione e diligente in ogni particolare decorativo. Ma quanto egli si sentisse a disagio nel rappresentare le due prime scene, è chiaro: il tempio di Vesta fu trasformato in una chiesa ogivale con cupola; Marte ha una raggiera come le divinità cristiane e la nascita di Romolo e Remo assomiglia alla natività della Vergine, poichè Rea seduta sul letto la si scambierebbe con una S. Anna partoriente se il suo giovanile profilo fosse sostituito da quello di una donna attempata.

(1) Gueffroy, *loc. cit.*, passim.

(2) Colasanti, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino* in *Bollett. d'Arte*, a. IV (1910), 455.

(3) Milanesi, *Documenti senesi per la Storia dell'Arte*, II, Siena, 1854, doc. 27, p. 29.

(4) Nel vestibolo erano rappresentati e restano tuttora: Apollo, Pallade, Giove e Marte; la Religione, la Fortezza, la Prudenza, la Magnanimità e la Giustizia; Giuda, Macabeo e Aristotile, Scipione africano, Cicerone, Furio Camillo, Curio Dentato, Scipione Nasica, Catone, Giulio Cesare e Pompeo Magno e, come già dissi, una veduta di Roma.

Nel loro spirito quieto, misurato, sobrio, si direbbero poi trecentesche le due composizioni, se la nervosa ricchezza delle architetture gotico fiorite e i costumi (tipico quello di Rea nella scena degli amori con Marte e tipica la pettinatura di lei e delle vestali) non accennassero al Quattrocento; e l'amore al particolare (si noti il grazioso camino e il lenzuolo ricamato nella camera della puerpera) non c'indicasse già l'influsso dello stile internazionale. Il pittore appare ancor più progredito negli episodi seguenti che mostrano aspetti vari della sua arte fresca di spontaneità e talora vivace e realistica: il ponticello sul Tevere, la casa di Faustolo ombreggiata di piante, il drammatico assedio di Alba, sono i motivi di quegli aspetti la cui prontezza di concezione e di esecuzione è tradita dal disegno nell' arriccio più che dalla pittura. E se le vicende alle quali furono esposti gli affreschi non li avessero alquanto spatinati (oggi presentano una luminosa e uniforme intonazione dorata) il valore del maestro ne sarebbe di molto avvantaggiato, sebbene della sua abilità disegnativa e della sua finezza cromatica si possa sempre giudicare sufficientemente.

Fig. 19. — Madonna col Bambino. Chiesa di Pietrarossa.

Ignorandosi il nome del pittore, il Guardabassi lo crede un seguace di Gentile da Fabriano (1), Cavalcaselle e Crow giudicano gli affreschi della maniera di Ottaviano Nelli (2); il Faloci li assegna con dubbio alla Scuola Folignate e forse a Bartolomeo di Tommaso (3); il Venturi, senz'altro, ai Salimbeni di Sanseverino (4).

Le forme un po' depresse, le teste con la fronte bassa e la faccia larga, ci ricordano i tipi dei pittori camerinesi della fine del Trecento o dei primi del Quattrocento, di quel Cola di Pietro ad esempio, del quale la chiesa di S. Maria in Vallo di Nera conserva alcuni affreschi condotti con tecnica sommaria diversissima da quella del nostro pittore, ma con innegabile analogia nei caratteri morfologici (5).

(1) *Indice Guida cit.*, 85.

(2) *Storia della Pittura cit.*, IX, 59 n. Il Frenfanelli Cibo, *Niccolò Alunno*, Roma 1872, 44, si limita a riferire l'opinione dei due scrittori.

(3) *Le Arti ecc.*, 124. Nella monografia su Foligno, p. 46, li attribuisce semplicemente a « un valente dipintore del sec. XIV ».

(4) *Storia dell'Arte*, VII, I, 176.

(5) D. P. Pirri, *Una pittura storica di Cola di Pietro da Camerino in S. Maria di Vallo di Nera*, in Archivio per la Storia Ecclesiast. dell'Umbria, IV (1917), 137. Si confronti in particolare la vecchia assistente di Rea nella nascita, con le figure riprodotte dal Pirri.

Ad una educazione pseudo locale, l'anonimo maestro aggiunge dunque raffinatezze nuove derivategli dal contatto con gli artisti contemporanei, il che spiega le svariate attribuzioni dei critici. Ma del Nelli egli non ripete i tipi volgarucci e il colorito violento (2) e se ai Sanseverino si avvicina a tratti per vivacità, non li raggiunge nel crudo e provinciale loro realismo. Di Gentile, se mai, è l'aristocratico senso della linea, sebbene le forme siano meno nobili ed eleganti e certi particolari tradiscano l'origine popolare del pittore.

Fig. 20. — Santa — Chiesa di Pietrarossa.

La stessa mano che fece le storie di Romolo e Remo dipinse nella tribuna della chiesa di S. Maria di Pietrarossa, campagnolo edificio a tre navi, posto sul piano folignate non lontano da Trevi, tutto affrescato all'esterno e all'interno di pitture votive del sec. XV, alle quali sono di molto superiore quelle frammentarie della tribuna rettangolare. Nel mezzo della vôlta a crociera scialbata, occhieggia entro un tondo, la Vergine a mezzo busto col Bimbo ed in due delle quattro vele, resta traccia di tondi con profeti o evangelisti a mezza figura, portanti cartelli. Nella parete sinistra si veggono i danneggiatissimi avanzi di un affresco centinato rappresentante l'interno di un tempio con vôlte ad arco ribassato. In questo son raccolti adorando attorno all'altare in cui si eleva un tabernacolo, vecchi sacerdoti con barbe a masse compatte e carnati rossi vivi e figure giovanili di devoti due dei quali collocati a sinistra, dalle carni di meno intenso colore. Essendo essi discretamente conservati, permettono un confronto persuasivo con gli affreschi di cui ci occupiamo. Da quella parte un vecchio canuto e pallido, esce dal tempio: porta il nimbo e sembra rivolto ad una vecchia donna, quasi scomparsa. La composizione non bene identificabile per il suo pessimo stato, rappresenta probabilmente la cacciata di Giovacchino dal tempio ed è la prima di una serie ormai scomparsa, della vita della Vergine che doveva svolgersi nella tribuna, essendo alla Madonna dedicata la chiesa.

Ma nel pilastro di destra dell'arco trionfale, si vedono ancora gli avanzi di un simpatico gruppo, la Vergine tutta ammantata d'azzurro (resta solo la

(2) Gli stessi Cavalcaselle e Crowe lo giudicarono superiore, come di recente il Colasanti, *Contributo alla storia della Pittura nelle Marche*, in Bollett. d'Arte, a. IX (1915), 372.

(3) Ringrazio il prof. Giustino Cristofari d'avermi indicati gli affreschi suddetti.

preparazione verde acquosa) che stringe il Putto vestito di una tunica gialletta sparsa di fiorellini (fig. 19), gruppo che, come forme, mostra rapporti notevoli con le opere del così detto Maestro della Culla e specie col trittico del Museo di Fabriano (1).

Non occorrono parole per persuaderci che è opera della stessa mano della storia frammentaria e di quelle di Romolo e Remo a Palazzo Trinci: la struttura dei volti dalla fronte larga e il piegare delle vesti, la ricerca dei particolari, stanno a confermarlo. Ma la minor finezza d'esecuzione, il carnato rossastro un po' avvivato intorno al naso, fan credere che il Maestro abbia raggiunto nel Palazzo Trinci un grado maggiore di perfezione.

Invece - sempre nella chiesa di Pietrarossa - nel medesimo pilastro sulla faccia che guarda verso l'altare, una dolcissima figura di Santa, verde vestita e ammantata di giallo, in piedi su di un piano di finto marmo rossiccio, mi sembra di una mano superiore (fig. 20). L'ovale del volto è più regolare, d'un rosa diffuso l'incarnato, i panneggi più fluidi ed eleganti.

Torniamo ora ad esaminare gli affreschi folignati. Nella sala delle Arti Liberali e dei Pianeti alita più forte lo spirito dello stile così detto internazionale.

Notammo già come la vecchia spartizione del fregio fosse sostituita da un finto arazzo ornato naturalisticamente di rose; come un arazzo a bei fiorami, sostituisca lo zoccolo a marmi; come il gotico fiorito trionfi nelle complicatissime cattedre delle Arti esageratamente ricche nel succedersi e nel frapporsi di finestrati, gattoni rampanti, cuspidi, pinacoli e cupole dalle fogge più varie, tutti motivi tradotti con esuberanza anche maggiore che non vediamo negli stessi Sanseverinati. Le varie figure son distribuite con senso decorativo più ricercato che nella loggia; senso decorativo che traspare anche nel sinuoso e copioso drappeggiar delle vesti e nella pittoresca sontuosità dei costumi. Alcune delle Arti indossano l'opelanda dalle maniche amplissime; singolarmente varie appariscono le stoffe nei colori e nei disegni a fiori, a fogliami e a lacche d'oro.

Nelle didascalie che accompagnano le storie di Romolo e Remo, la prima lettera è a colori ed ornatissima; nei versi che si riferiscono alle Arti, tutte le iniziali sembrano preparate per le pagine di un corale accennando ad un influsso della miniatura come vi accenna il colorito caldissimo che ha talora violenze squillanti e contrasti vivaci.

Se ci fermamo ai particolari morfologici di alcune figure, notiamo la vicinanza che presentano con quelle della loggia. La Grammatica ripete i lineamenti di Rea partoriente col nasetto aguzzo, gli occhi lunghi e stretti, le sopracciglia polpose un po' rialzate; l'Astronomia corrisponde pel tipo alle Vestali ed è simile nella pettinatura; la Geometria, ha capelli ugualmente a grosse ciocche serpeggianti; Mercurio e Giove assomigliano rispettivamente a uno dei pastori che trafugano i gemelli e ad uno dei manigoldi che conduce Rea al supplizio. La medesima vena episodica ritorna nelle scene delle ore del giorno.

Non mancano dunque elementi tali da far credere che ci troviamo talora innanzi allo stesso maestro. Ma egli non è il solo e nemmeno il principale esecutore: le parti di più spiccato carattere decorativo, e cioè quasi tutte le figure delle Arti, spettano ad un suo compagno che proporrei d'identificare con l'autore della Santa nella chiesa di Pietrarossa.

(1) Si veda riprodotto dal COLASANTI, *Gentile da Fabriano*, 67.

Questo più progredito pittore ha certo subito l'influsso della miniatura francese, della qual cosa abbiamo matematica certezza poichè mi sembrano suoi anche gli episodi della vita umana nel corridoio, tolti da un libro francese, come contenuto e copiate anche nelle iscrizioni dei filatteri. In quelli sono espresse le medesime violenze e gli stessi rapporti di cromatismo: il gentiluomo che rappresenta la Virilità indossa una cappa verde della stessa intensità del manto della Filosofia e una fodera rosso-lacca come le maniche della Musica. Il carnato è luminosissimo; le parti del volto sono minuziosamente condotte, nelle sopracciglia ad esempio e nelle palpebre. La stessa mano è poi evidente quando si ponga a confronto la Dialettica con la Vecchiaia.

Gli affreschi del corridoio nel festoso colorito, nella sapiente gradazione delle luci e delle ombre, nella decorativa distribuzione degli spazi e nel paesaggio son fra le cose migliori dei nostri affreschi e certo le più perfette per tecnica.

Ma lo stesso maestro non troviamo dalla parte opposta, L'anonimo imitatore cercava di ripeterne la vivezza cromatica, l'abilità tecnica, toglieva talora dai codici francesi gli sfondi quadrettati in cui campiscono i personaggi, ma rimane piatto, senza rilievo, pesante nella esecuzione.

Basta ravvicinare le figure di Romolo e di Scipione, di David e di Giuda a quelle della Giovinezza o della Età matura, per notare il diverso valore del pittore che sopraggiunge a finire la decorazione del corridoio.

Egli è il medesimo che lavora nel salone dei Giganti, nel quale il Guardabassi vede invece la mano del maestro della storia di Romolo e Remo (1); Cavalcasella e Crow il « carattere... della Scuola di Gubbio e di Fabriano », notandovi « un modo di miniatura più largo, senza ombre definite e toni caldi » (2), e il Venturi (3), e quindi il Colasanti (4), l'opera del Nelli stesso.

La troppo generica valutazione dei due primi critici è giustissima riguardo alla tecnica.

Mentre infatti nelle Arti e sopra a tutto nelle rappresentazioni della vita umana, era tolto dalla miniatura lo squisito senso decorativo, la luminosità, la finezza dell'esecuzione, nei prodi del corridoio e sopra a tutto nel salone dei Giganti, si ha l'impressione di trovarci di fronte a miniature imitate materialmente ed enormemente ingrandite. Di modo che le pitture risultano incomplete nel disegno, deficenti nel chiaroscuro e spesso stonate nei colori i quali se nei limitati spazi dei libri sortono giusti effetti estetici onde « ridon le carte », rischiano di riuscire troppo stridenti nelle larghe zone degli affreschi. Se dunque il salone ha grande interesse dal lato iconografico, stilisticamente i suoi dipinti sono i meno riusciti dell'intero palazzo.

Il nome di Ottaviano Nelli pronunziato per essi, è innegabilmente il più giusto che poteva farsi. Scipione ad es, indossa una tunica rosa sorda tutta variegata d'oro come la Madonna nel polittico del Nelli a Pietralunga, che contrasta con la violenta chiarità del manto azzurro; negli altri personaggi si ripetono analoghi contrasti, con gialli e verdi o rossi accostati senza gradazioni. Anche certi effetti di chiaroscuro nelle figure della parete d'ingresso con

(1) *Ibid.*, 86.
(2) *Storia cit.*, IV, 59 n. Anche per esso, il F. Cibo, *op. cit.*, 45, ripete tale giudizio.
(3) *Storia dell'Arte*, VII, 173.
(4) *Contributo cit.* in *Bollett. d'Arte*, IX (1915), 372.

rossastre lumeggiature torbide (1), certi particolari, come la mancanza del lacrimatoio negli occhi, fanno pensare al pittore eugubino.

Le architetture sono pure simili a quelle della cappella, affine il sentimento ornamentale, chè uno zoccolo marmoreo gira anche in essa quantunque nei particolari sia differente. L'attribuzione proposta, troverebbe poi nuova conferma nella data che porta il salone, che è quella appunto dell'altra fatica eseguita dal Nelli nel palazzo.

Ottaviano affreschista ormai largo, disponeva peraltro di molti discepoli coi quali ci spieghiamo la sua intensissima attività e anche le sue visibili disuguaglianza. E piuttosto che vedervi l'opera diretta del maestro, credo di riconoscere nel salone dei Giganti quella della scuola sia per una qualche diversità nei tipi meno deformati e meno atticciati di quelli che egli mostra nella vicina Cappella, sia per una certa minore abilità tecnica che rende grossolana l'esecuzione a confronto delle pitture nellesche.

Almeno tre artisti dunque che possono avere disposto di qualche secondario aiuto, attesero agli affreschi del Palazzo Trinci. Il primo movendo da una educazione pseudo locale conobbe l'arte di Fabriano; il secondo collaboratore e forse discepolo del primo, unì ad una tale educazione, l'influsso della miniatura francese; il terzo pur mostrando qualche affinità con essi, segue davvicino Ottaviano Nelli.

Il nome di questi pittori ci è rimasto sino ad oggi ignoto; ma per uno di essi almeno è possibile arrischiare l'identificazione. Un documento scoperto da Adamo Rossi, ci dice che il 6 aprile 1415 un *Magister Iohannes coradutii de Fulgineo pictor* promette a un Gregorio di Niccoluccio di dipingere entro tre mesi, nella cappella della Santa Croce, posta in S. Venanzio di Fabriano, cioè nella Cattedrale, la Invenzione del sacro legno ed *altre* figure (2). Ora, le nostre conclusioni relative all'arte del maestro delle storie di Romolo e Remo, che fecero riconoscere in lui, punti di contatto con l'arte fabrianese ci conducono a ritenere probabile che egli fosse proprio Giovanni di Corraduccio; tanto più che la origine folignate del pittore sembra confermata dal trovare traccia della sua attività in una chiesa di campagna come quella di Pietrarossa.

Degli altri due, nulla possiamo dire. Ma quanto i nostri affreschi siano notevoli per lo svolgimento della pittura umbro-marchigiana è facile comprendere sia perchè riunendo le forme dell'arte locale fabrianese con quella che muove da Ottaviano Nelli, meglio ne fanno distinguere le affinità e le differenze, sia perchè gli affreschi del corridoio ci hanno fornito la prova sicura di una lucida

(1) Lievi differenze si notano fra i vari personaggi da Augusto sino a Scipione e da Muzio Scevola a Fabio Massimo. I primi sono dipinti con maggior cura e con esuberanza decorativa nelle vesti, ma alquanto sommariamente nei volti, trattati invece con grande finezza nei secondi. Inoltre quelli sono lumeggiati con un certo effetto di chiaroscuro; questi sono più deboli, uniformi e terrei d'intonazione. Che il pittore avesse un aiuto, potrebbero confermare ancora le lievi differenze che si osservano nelle architetture: all'edicola di Scipione sovrasta un edificio con balcone, adorno di semplici marmi venati; a quella di Muzio Scevola, un fabbricato analogo in cui le formelle si alternano a trafori come nelle Storie di Roma.

(2) A. Rossi, *Una visita all'Archivio Notarile di Fabriano* in Giornale di Erudizione Artistica, II (1873) fasc. I, 81. Già prima il Rossi, in una raccolta di documenti su *I pittori di Foligno* apparsa nello stesso periodico, I (1872), fasc. IX, ricorda tali Girolamo e Bartolomeo figli di un maestro Giovanni, che figurano in atti di poco anteriori al 1450. Il maestro citato sarebbe forse il nostro pittore?

intuizione del Colasanti (1) che cioè quei maestri dell'Appennino centrale come i Salimbeni da Sanseverino, il Nelli e i Fabrianesi, conobbero e studiarono codici miniati venuti di Francia.

MARIO SALMI.

APPENDICE.

Trascrivo gli epigrammi posti sotto gli episodi e sotto i vari personaggi affrescati nelle sale del palazzo Trinci, segnando in corsivo le parti di esse o quelle oggi scomparse, ma conosciute dal Jacobilli per la trascrizione da lui fattane e riprodotta dal Faloci nel suo lavoro più volte citato su *Le arti e le lettere alla corte dei Trinci*. Non sempre però la lettura mia corrisponde a quella del Iacobilli; ho perciò indicate le varianti contrassegnandole con una *I* e per alcuni versi della sala dei Giganti ho tenuto conto — come già il Faloci — anche di quelle della trascrizione redatta dal Guardabassi in un suo ms. della Biblioteca comunale di Perugia.

Loggia dipinta con le storie di Romolo e Remo.

I.

Intra Vestali Virgini se noma
Ilia nata de Re Nomitore
La quale de Marte per venereo ardore
Concepì i fondatori dall'Alma Roma.

II.

Gravida fatta poi in doi figlioli
Per infamia fugire del graue incesto
Commanda che sien posti in loco alpestro
Di notte tempo con gran pianto e doli.

III.

Per pietà sonposti presso [1] al fiume
Romolo et Remo alla fortuna dati [2]
Doue più giorni [3] foron [4] Nutrichati
Dauna lupa per human Costume [5].

[1] I. a presso... — [2] I. riproduce per ultimo questo verso dell'epigramma. — [3] I. jorni. — [4] I. Furon. — [5] CAVALCASELLE e CROWE, *Storia*, IX, 58 n., riferiscono secondo la trascrizione del Guardabassi, questi quattro versi ma con qualche inesattezza.

IV.

Si chome [1] *nella historia se legge*
Jlia dopo *el parto è sepellita*
Viua in tal modo che [2] *priua de vita*
Per observarse [3] *la seuera* legge.

[1] I. come... — [2] Avrebbe dovuto dirsi ch'è. — [3] I. observasse.

(1) *Lorenzo e Jacopo Salimbeni*,in « Bollett. d'Arte » cit., 148-157. Il VENTURI, *loc. cit.*, 172-173, esprime la stessa opinione.

V.

Per Faustulo regio pastore furon portati
Li dui infanti ad Accha Laurenza
Sua donna: qual per sua gran clemenza
Fine all'adulta etate hà nutricati.

VI.

Surgon come pastori Romolo e Remo
Tirando dietro a sè simile gente
Et poi che fatti son ciascun possente
Feccono alcuno de soe robbe scemo.

VII.

Romolo e Remo colla uoglia ardita
Con turma de pastori ciascuno armato
intraro in Alba e leuaron de stato
Auuncho Amulio e tolserli la uita.

VIII.

Per haver la ciptade edificata
la quale sia magnifica e capace
ciascun consiglia, si come li piace
Et ch'ella sia da Romol nominata.

IX.

Quiui vedete: si come se mura
L'alma città gloriosa e possente
Qual feca tributorie l'altre gente
Et quasi à tutto el mondo fe paura.

Sala delle Arti liberali e dei Pianeti.

GRAMATICA

Primo Instrumento à philosophi, ch*e arte*
Gramatica son io che ben dispono
Congrauità et doration le parte
e nelle uoci dolce accento et *sono.*

DIALE/TICA

Nimica son de tutti rei sophismi
Per mia scentia trovasi ogni uero
E con boni argomenti e silogismi
Formo ciascun sermone: e fo sincero.

MU/SICA

Ly toni et uoci [1] et suprema [2] melodia
Diptoni djapasson et semitonj
Considero Celestica Armonia
E Musici instrumenti et tucti [3] soni.

[1] I. Li ton voci. — [2] I. soprema. — [3] I. tutti.

GEOMETRIA

Tutti celesti corpi e terra e mare
Grandezza con distantie ve riuelo
Mesuro tutte mostro e rendo chiare
Col mio bono alfinganno (sic) infine al celo.

*Philoso*PHIA

Manca l'iscrizione e doveva mancare anche al tempo dell'Iacobilli che non la riferisce.

Astrologia

De tucte [1] stelle el uso [2] et tucti [3] moti
Cognoscho bene [4] e Iudi*co e* discerno
*Futuri ev*enti ad me *son* ben noti
Per *mei iudicii: tanto in ciel* me interno

[1] I. tutte. — [2] I. e curso. — [3] I. tutti. — [4] I. ben.

Aritmetica

Matematica son Vera scienza
En numerare tucte addunationi
Le mie sorelle non posson far senza
Mio [1] n*ume*rar*e* et moltiplicationi

[1] I. ciò.

RETORI/*ca* [1]

Ornato molto et per fa ...
Solo Considera la mia f ...
Con Eloquenza et hon ...
Vessto l'altre scientie ....

[1] Non riferito dal Iacobelli.

Luna

Frigida ceu michi [1] subsunt humentia queque
Nunptio sic ceteris [2] quicquid mandat .....tis [3]

Decrepita Etas assai Aspera et forte
Allora che noturna et mattutina
Già tucta [4] la potentia se reclina
fin chella Extingua [5] poi la crudel morte

[1] I. mihi. — [2] I. Numptio si certis. — [3] ab astris. — [4] I. La tutta. — [5] I. Finche la stingue.

Mars

Sanguinis et belli quia fusor (?) et Impius [1] *omnes*
ad mortem flagito: sic nomina pono mauortis

Simele [2] all'aurora se [3] dimostra
Infantia sumpta per la prima Etate
Vagiendo per gran calamitate
E per miseria dela uita [4] nostra

[1] I. Furor impius. — [2] I. simile. — [3] I. si. — [4] I. della.

Mercurius

Mercationis Opus lepid*i* Sermonis et Artes
Mercurius foueo fratribus coniungire Aptus [1]

[1] I. coniunget opus.

I versi in volgare sono scomparsi e non furono trascritti neppure dal Iacobilli.

Iuppiter

Religionis opus: fidei quoque gratias omne (?)
Iuppiter excipio: Saturnus proximus alto

Alla sesta hora. ane [1] *et tempo adulto*
L'organo è ià perfecto [2] *a generare*
Simile a se ha pogia conseruare
La specie humana con venereo culto.

[1] I. fase. — [2] I. perfetto.

Venus

Illicitus cultus et flammas semper amoris
Fundo cyprigna nitens ceteris micantior astris

All'ora nona in iouinil potenza
Tutta intera apta alle lascive
Ommettendo le cose honeste e diue (sic)
Remota da senno e conoscenza

Saturnus

Quicqu*id et* Infaustum *quicquid flagitiosum*
Est [1] *Saturne tuum: nisi quam cerealia struas*

Consistentia a uespero se somiglia
Piena di senno in honèstà cessante
Nell'opere sue firmissima e constante
Et in virtute in studio se assomiglia

[1] I. Es.

Sol

Nil sine luce mea [1] *giguit vege*tatq*ue natura*
Calescunt cunta [2] *meo de fonte caloris*

In senectute e complectorio fatto
Manca ia el verde e radicale humore
La vita inferma e piena di dolore
Però chel tempo quasi è satisfatto

[1] I. mea luce. — [2] I. cuncta.

Sala dei Giganti.

ROMOLUS

Hic nona: qui celsae fundauit menia Romae
Urbem Romanam proprio de nomine dixit:
Infantem gelidi proiectum ad Tibridis undas
Uberibus fecunda pijs Laurentia pauit:
Ausus finitimas predari fraude Sabinas:
Fortem fortis humi prostrauit Acrona duello.

JULIUS CESAR

Volue tuos oculos: metuendum hunc aspice Lector
Armorum bellique ducem: bellator in omnes
Terrarum pelagique plagas uictricia quondam
Victor signa tulit: nullus (?) superatus ab hoste
Gallia bellatrix: opibusque superba uirisque
Passa sub hoc dudum Romanas Principe leges
Pontica: quo cecidit uictore potentia: quantum
Cesareis titulis dedit Africa terra triumphum.

Octavianus AUGUSTUS

Quae mihi sancta dabit, grandes depromem laudes
Musa tuos iam pauca canam: tu Caesaris alti
Vultus es indignam memorando nomine mortem:
Actiaco et phasios domuisti in gurgite classes:
Pacatumque tuis facitas uirtutibus orbem
Clausisti reserata diu sua limina Iano.

TIBE/RIUS

Cesareo [1] splendore nitens ille inclitus hic est
Cantabrico [2] sub Marte stipendia prima Tribunus [3]
Fecit et oblati [4] Regni sua Jura Tyranni
*Restituit furore*m regis [5] dyademathe cingens [6]
Partorum [7] *teme*rata dolis latialia [8] signa
Deri*puit* [9] *me*mor ulcisci [10] fera uulnera Crassi
Phebus enim [11] nondum completum fecerat annum
Quando gallos [12] merita tenuit [13] sub lege Comatos
Cretaceum bellum centena nobilis Urbe
Pannonique [14] truces exim Germania et a*cres* [15]
Vandalici [16] Rhetii Brenni sensere feroces.

[1] G. Insueto. — [2] G. Qui Rethico. — [3] I. tribunius; G. tribunus. — [4] G. erepti. — [5] G. fron- [11] G. Post tem pagis. — [6] I. cignens. — [7] G. Gererexit. — [8] I. letialia. — [9] G. in persas. — [10] I. uulcisci. — Creditum. — [12] G. Et victor. — [13] I. merito tenuid. — [14] G. Extinuitque. — [15] G. eas. — [16] G. Ultorem.

FURIUS CAMILLUS

Qui fuit *en patriae* [1] *quon*dam spes ampla mentis [2]
*Hic Sen*nonum [3] magna domuit uirtute furores
*Vicit et oppos*ito q*uos* clausit marte phaliscos
Bracchia [4] *fall*aci religato in terga Magistro
*Quideuid ub*ique [5] truces bello valuere decenni
*Inclita Ve*ienses [6] accessit pompa triumpho

[1] G. Esperiae. — [2] I. metis; G. alma ruendis. — [3] G. se nondum. — [4] Belli. — [5] G. Nil verique. — [6] G. Hic noua ad ingentes.

FA/BRITIUS

*Co*ntentus modico tectique habitator Egenj
Hic erat et spreuit [1] deuicti munera Pyrri [2]
Respuit [3] immensi [4] locupletia ponderis era
*Spreu*it et oblatos Sannitum munera seruos
*Hor*ruit [5] infamem scelerosa [6] fraude magistrum
*Po*cula sollicitum Regi [7] miscere ueneno [8]

[1] G. Vixerat et spreverat. — [2] I. Pirrhi. — [3] G. Ac simul. — [4] I. in mente. — [5] G. Arcuit. — [6] I. scelerata. — [7] I. Regis. — [8] I. uenena.

M. CURIUS DEN/*tatus*

Quid *iuuat im*perio populos rexisse potenti
Ful*uaque myg*doniis [1] ornasse palatia gemmis?
Quamquam [2] *civis ino*ps toto notissimus orbe
Hic fuit. Egregio domuitque [3] marte Sabinos
Fregerit [4] ipse licet fugientis robora pyrrhi [5]
Pauperiem fato [6] samnitum pretulit [7] auro.

[1] G. Fuluis sardoniis. — [2] I. Quidque. — [3] I. domuit quam. — [4] I. Fregit. — [5] I. robor p... — [6] G. lato. — [7] I. protulit.

Titus/Mallius

Inclita Torquatae dedit hic cognomina genti
Vir ferus ante acies prostrati guttura galli
Perfodiens gladio poscentis uoce duellum:
Abstulit aurati pretiosa monialia torquis
Consulis et Decii bello collega latino
Victoris nati maculauit cede sequentes.

Quintus Cinci/natus

Quos dedit hyrsutus nomen uenerabile Cyrrus
Quinctus hic ille est rigidis animosus in armis
Hic quoque dum curis sudans pendere aratro
Ante boues, meritum meruit Dictator honorem.
Consulis obsessi: patres defendit inertes:
Inde triumphalem currum conscendit arator.

Marcus Marcellus

Tu primus lybicum Nole sub menibus hostem
Insidiis periture suis, Marcelle fugasti
Dumque Sygusii pomp..... prohiberet honoris
Roma tibi [1] Albano gessisti in monte [2] triu*mphum*
Predonum deprensa manu uenerandaque *multis*
Luctibus heu patrio caruerunt ossa *sepulcro.*

[1] I. sibi. — [2] I. morte.

Scipio Affricanus

O columen firmum patrie et spes alta ruent... [1]
O tunc certa salus sub iniquo sid*ere l*apsae
Urbis in *exci*dium flentis [2] *quoque* dulce *Senatus*
Solamen, *lapsisque* potens succ*urre* [3] *rebus*
O decus armorum defunc...[4] *urbis amice*
Vince Romane [5] celeberrima *gloria gentis*
Scipio collatis pugil in*victissime signis*
Eximia uirtute tua Cart*ago superba*
Victaque [6] compulsa est R*omanas discere leges*
Et Romae annale prebere [7] *inuita tributum* .

Succubuitque suis uirtutibus Anibal armis
Heu, heu per magnis meritis ingrata rependit
Praemia nulla tibi tanto infestissima ciui
Roma suo? cuius numquam miserata procellas
Nec dignata uirum proprios habitare penates
Dedecus exilii promisit sponte subire
Foelix semper erunt (sic) semper Linternia uilla
Est sacra magnanimi cunctis generosior huius
Urbibus Italiae claro celebrata sepulcro
Contegit ossa uiri, quem fama mundus adorat.

[1] I. metis. — [2] I. feceris. — [3] G. susci... (sic). — [4] I. defunde. —[5] I. Romane. — [6] G. Dictaque. — [7] I. presere; G. prehere. — [8] Con questo verso finisce la didascalia che occupa tutto lo spazio disponibile dello specchio nel quale è scritta; il I. invece la continua nei versi seguenti che occupavano certo uno specchio oggi distrutto.

Mutius Sce/va

Igne callens belli, mediaque in cede [1] cruentus
Pompeiana fallens patulis exire ruinis
Dum fuit et properat claustrorum frangere [2] turres
*Sceua ego Cesarei defe*ndi culmina ualli
Dum times oceanus preclari Cesaris Arma
Textum pampinee gessi sublime Corone.

[1] I. aede. — [2] I. fugere.

Marcus Por. Cato

Cerne [1] hic ora sacri semper Veneran*da Catonis*
Libertate potens animoque inuictus *et armis*
Auius incerto peragrauit tramite Syrte*s*
Libertatis euim dulcedine captus amate
Ne sua lex uitio premerentur [2] colla potentes
Fortia crudeli penetravit pectora ferro

[1] I. Carne. — [2] I. seruitio peruerentur.

Ga/ius Ma/rius

Et genus et nomen merui uirtute feroci
Rusticus Arpinas, bellorum maximus auctor.
Effera post Numides quam freginis (?) *arma Iugurthe*
Cimbrica praeclaros germinauit turba triumphos.
Exegi ciuile nefas seruilibus armis
Et mea sillanos freg . . . . . arma . . . . ors (sic)

Publi/us decius

Hic est qui uitam patriae donavit amatae
Dum furor appositos agitaret ad arua latinos
Scuaque crudelem cecinisset classica pugnam
Inter tela aciesque uirum cuneosque pedestres
Candida *sacrata religatus tempora vitta*
Ante acie*m moriens hostilibus occidit armis.*

Claudius ne/ro consul

Armorum uirtute potens Nero Claudius hic est
Coniunctus Liuio picentis ad arua Metauri
Prostravit libricas memorando Marte cohortes.
Fortunate tui invenis metuende furoris
Ausus es ignari iacere ad tectoria fratres
Ceruicem libici media inter tela Tyranni

Fabius Maximus

Vir fut ferox qui toruus fronte uerenda est [1]
Vir fuit egregius tardis quandoque .....tor [2] in armis
Captiuos crudice quique pauperrimus agri
Exeruit proctio poenarum in uincula missos [3]
Hic quandoque cunctando uisi punica gerit [4] arma
*Nulla foret Latiis Romana praedi*a terris

[1] I. uerendat. — [2] I. uidit, — [3] I. missus. — [4] I. fregit.

G. Galligola Imperator

Dedecus urbis eras totique infamia mundi
Vir scelerum dum vita comes cum pudrita vitae
Labes humanae populis seuissime monstrum
In uultu cuius Stigii stat pallor Auerni
Drusillam atque alias stupo incestare sorores
Non pudit luxu, laudandaque carpere facta,
Orridus in facie, maiorem ut sepe tremorem
Gentibus incureres speculo componis et ipsum
Terribilem formam in cuncta ferocia vultu

Traianus Imperator

Caesareos toto referens hic orbe triumphos
Notus erat uiduae, quondam pietate gementis;
Inclitus extremos penetrauit uictor ad Indos
Belligerosque Arabos et Colchos sub juga misit.
Armenica Parthos pepulit Babilone subacta
Et dedit Albanis regem quos uicerat armis

Magnus Pompeius

Arma tuli quondam toto uictricia mundo
Qui pelago Cilices, et pontica regna subegi:
Vis mea, quos profugus commouerat exul ad arma.
Gallorum uirtute truces prostrauit hyberos
At me post socii ciuilia bella cruenti
Dextera Septimij pharijs lacerauit in undis

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma, 1919 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.

CRONACA

DELLE BELLE ARTI

Supplemento al BOLLETTINO D'ARTE

E. CALZONE - EDITORE

ANNO VI. - MCMXIX

INDICE DELLA " CRONACA DELLE BELLE ARTI „

Supplemento al BOLLETTINO D'ARTE

A

Alamanni Pietro, pag. 6, 10.
Alessandri Arturo, intagliatore in legno, 8.
Allegretti Carlo, 14.
Amatrice (*Cola dell'*), vedi *Cola*.
Ancona - Duomo, 15.
— Palazzo dell'antico Senato, 17.
— Chiesa di S. Maria in Portonuovo, 18.
Andrea da Bologna, 5, 19.
Andria. - Chiesa di S. Croce, 32.
Angelini Costanzo, 47.
Appiani Andrea, 15.
Antonio da Fabriano, 39.
Arienti Carlo, 47.
Ascoli Piceno - Galleria Civica, 3.
Assisi. - Basilica di S. Francesco, 18-19.
— Basilica di S. Chiara, 39.

B

Bacci Venuti (*Gualtiero de'*), restauratore, 7.
Baciccia (*G. B. Gaulli* detto il), 12.
Balacrae (Cirene), Santuario di Esculapio, 36.
Banti, 47.
Barabino Nicola, 15.
Barbella Costantino, 16.
Barletta - Sedile del Popolo, 18.
Barocci (*Federico Fiori* detto il), 13.
Bartolini Lorenzo, 47.
Bazzani Cesare, 47.
Beccafumi Domenico, detto *Mecherino*, 44.
Belliazzi Raffaele, 15.
Bellini Giovanni, 52.
Bellotto Bernardo, 2.
Bengasi (Cirenaica). - Museo 37.
Benvenuti Pietro, 47.
Beretloni Niccolò, pittore, 14.
Berlino, Galleria Nazionale, 49.
— Museo, 36.
Berrettini Pietro da Cortona, 13.
Bertini Giuseppe, 47.
Besnard Alberto, 38.
Bezzuoli Giuseppe, 47.
Bisceglie (Bari) - Chiesa di S. Margherita, 33.
— Convento delle monache francescane di San Luigi, 34.
Bitonto (Bari) - Chiesa di San Leo, 32.
Böcklin Arnoldo, 49.
Bonfigli Benedetto, 40.
Borgonuovo Val Tidone (Piacenza). - Chiesa Collegiata, 19.
Borrani, 47.
Briga Novarese - Cappella di San Tommaso, 19.
Brindisi - Chiesa di S. Maria del Casale, 32, 33.
Bronzino Angelo, 2.
Brustolon Andrea, 52.
Budrum (Dodecaneso). - Castello di San Pietro, 30.
Buemi Salvatore, 8, 14.

C

Cades Giuseppe, 6.
Camuccini Vincenzo, 15, 47.
Canal Antonio detto *Canaletto*, 2.
Cantalamessa Giulio, pittore, 6, 14.
Cantalamessa - Papotti Nicola, 3, 5, 8, 10, 16.
Cantarini Simone da Pesaro, 13.
Carnevali Francesco, detto il Piccio, 46.
Carracci Annibale, 6, 13.
Carriera Rosalba, 2.
Carrière Eugenio, 49.
Cascia (Perugia) - Chiesa di S. Maria della Neve, 19.
Castaldi Andrea, 47.
Castellaneta (Lecce) - Municipio, 34.
— Cattedrale, 35.
Castelli (fabbrica di maioliche di), 16.
Cavaleri Lodovico, 15.
Cavalleri Ferdinando, 47.
Cavallino Bernardo, 30, 31.
Cavallucci Antonio, 14.
Celentano Bernardo, 15.
Cezanne Paolo, 49.
Cherubini Carlo, 16.
Cherubini Giuseppe, pittore, 16.
Ciampi Alimondo, scultore, 14.
Circolari - Contro il commercio disonesto delle antichità, 42.
Civitavecchia - Darsena, 18.
Cola dell'Amatrice, 4, 5, 6, 9, 10, 12.
Commercio disonesto delle antichità, 42.
Conca Sebastiano, 9.
Concorso ad un posto di alunno della Regia Scuola Italiana di Archeologia in Atene, 41.
Consiglio Superiore per le Antichità e per le Belle Arti, 16, 38.
Costa Nino, 46.

Courbet Gustavo, 49.
Cremona Tranquillo, 46.
Crivelli Carlo, 10, 12.

D

David Luigi, 49.
D'Azeglio (*Massimo Taparelli*), 15.
De Barloli Andrea, 10.
De Benedetti Michele, 8.
De Chavannes Puvis, 49.
Degas Edgardo, 49.
Delacroix Eugenio, 49.
Del Gobbo Romolo, scultore, 9, 14, 15.
De Magistris Simone, pittore, 10.
De Martini Gaetano, pittore, 15.
De Nittis Francesco, 46.
D'Orsi Paolo, 46.
Duccio della Boninsegna, 39.
Dughet Gaspare, vedi Poussin.
Dyck (*Antonio Van*), 31.

E

Estevan M. L., architetto, 39.

F

Fabriano (Ancona) – Palazzo del Podestà, 19.
Faruffini Federico, 46.
Fattori Giovanni, 46, 47.
Favretto Giacomo, 2, 3.
Fenis (Torino) – Castello, 19.
Ferrara – Palazzo di Ludovico il Moro, 17.
Ferri Domenico, pittore, 5, 8.
Fileremo (Isola di Rodi) – Chiesa, 28.
Filolesio Nicola, vedi Cola dell'Amatrice.
Firenze – Museo Nazionale, 36.
Fontanesi Antonio, 46.
Fornari Francesco, 21, 22.
Fortuny Mariano, 49.
Fracassini Cesare, 15.
Fra Galgario (*fra Vittore Ghirlandi* detto) 2, 18.
Francesco d'Arezzo, 32.

G

Gaddi Taddeo, 32.
Galatina (Lecce) - Chiesa di S. Caterina, 32.
Galletti Stefano, scultore, 8.
Gamba Enrico, 47.
Garzoni Giovanna, miniatrice, 7.
Gasbarra Giuseppe, 15.
Gaspare dagli Occhiali (G. Van Wittel detto), 14.
Gemito Vincenzo, 46.
Ghezzi Pier Leone, 13, 16.
Ghislandi fra Vittore, vedi *Fra Galgario*.
Giordano Luca, 5, 6, 10.
Giosafatti Lazzaro, 3, 9, 13, 16.
Giovinazzo (Bari) – Chiesa di S. Domenico, 35.
Grandi Giuseppe, 47.
Gricoletti Michelangelo, 47.
Gualdo Tadino (Perugia) – Cattedrale, 37-38.
— Pinacoteca Comunale, 39.
Guardi Francesco, 2, 52.
Guercino (*G. Francesco Barbieri* detto il), 13.

I

Ingres Luigi, 49.
Innocenti Camillo, 16.

K

Kos (Dodecaneso) – Castello dei Cavalieri, 29, 30.

L

Landi Gaspare, 47.
Lecce – Museo, 35.
Leggi e Decreti – Zona Monumentale di Roma, 42.
Leibl Guglielmo, 49.
Lenbach Francesco, 49.
Lindo (Isola di Rodi) – Castello, 29.
Lipparini Ludovico, 47.
Lucatelli Andrea, 12, 14.
Londra – South Kensington Museum, 11.
Longhi Alessandro, 2.
Longhi Pietro, 2, 52.
Luti Domenico, 14.

M

Manet Edoardo, 49.
Maratta Carlo, 14.
Maratta Lazzaro, 3, 7, 9.
Marées (*Giovanni Von*), 49.
Mariani Cesare, 9.
Mariani Gregorio, pittore, 9.
Massarenti Alessandro, scultore, 8.
Mazzola Enrico, 15.
Meo da Siena, 39.
Milano – Chiesa di S. Satiro, 19.
— Pinacoteca di Brera, 38.
Molfetta – Chiesa di S. Bernardino, 34.
Monet Claudio, 49.
Monreale (Palermo) – Chiostro di S. Maria Nuova, 19.
Monti Nicola, pittore, 14.
Morelli Domenico, 46.
Mussini Augusto, 8.

N

Napoli – Chiesa di S. Agostino alla Zecca, 19.
— Villa Floridiana, 17.
— Certosa di S. Martino, 38.
— Museo di S. Martino, 38.
— Chiesa di S. Giovanni a Carbonara, 38.
Nardini Tommaso, pittore, 9.

Necrologie - Fornari Francesco, 21, 22.
— Ruffo Vincenzo della Floresta, 23.
— Nono Luigi, 24.
— Vernarecci Augusto, 43.
— Tallone Cesare, 43.
— Scrinzi Angelo, 51-52.
New-York - Metropolitan Museum, 49.
Nono Luigi, 15, 24.

P

Padova - Chiesa degli Eremitani, 19.
Pagani Vincenzo, 12.
Palermo - Chiesa di S Giovanni degli Eremiti, 19.
Palvisino di Putignano, 34.
Panichi Ugolino, scultore, 8, 9, 15.
Parigi - Esposizione d'arte veneziana al Petit Palais, 1.
— Museo del Lussemburgo, 49.
Parisani Napoleone, 15.
Perugia - Arco Etrusco, 20.
— Galleria Nazionale dell'Umbria, 39.
Passignano (Perugia) - Chiesa di S. Vito, 39.
Patini Teofilo, 7, 14.
Pelagi Pelagio, 47.
Peruzzini Domenico, pittore, 14.
Piacenza - Chiesa di S. Maria in Campagna, 20.
Piazzetta G. B., 2.
Piccio, vedi *Carnevali Francesco*.
Pilotti Vincenzo, 8
Pinturicchio (*Betto di Bernardino* detto), 39, 40.
Podesti Francesco, 15.
Pomarancio (*Jacopo Vignali* detto il), 13.
Pordenone (*G. A. Licinio* o *Regillo* detto il), 20.
Postiglione Salvatore, 15.
Poussin (*Gaspare Dughet* detto), 14.
Previati Gaetano, 46.

Q

Quattrociocchi Domenico, pittore, 15.

R

Raccolta di elementi decorativi di arte paesana, 50-51.
Raggi, pittore, 18.
Ravenna - Basilica di S. Apollinare in Classe, 20.
— Tempio di San Vitale, 20.
— Cappella di S. Andrea nell'Archivio Arcivescovile, 20.
— Archivio Arcivescovile, 20.
— Mostra d'Arte Sacra, 36.
Reduzzi Cesare, scultore, 8.
Regolamento (Nuovo) della Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma, 45, 50.
Reni Guido, 4. 9.
Renoir Augusto, 49.
Ribera Giuseppe, vedi *Spagnoletto*.
Ricci Dante, 16.
Ricci Sebastiano, 2, 38.
Ricostruzione dei paesi distrutti o danneggiati dalla guerra, 16, 17.
Rizzi Emidio, pittore, 15.
Roberti (*Ercole De'*), 17.
Rodi - Arte dei Cavalieri, 25.
— Cinta delle mura, 25.
— Via dei Cavalieri, 26.
— Porta S. Paolo, 26, 27.
— Ospedale dei Cavalieri, 26, 27.
— Museo, 27.
— Albergo d'Italia, 27, 28.
— Case annesse all'Albergo d'Italia, 27.
— Albergo della lingua d'Alvergna, 27.
— Albergo d'Inghilterra, 28.
— Castellania, 28.
Roma - Chiesa di S. Maria della Pace, 8.
— Foro Romano, 9.
— Sepolcreto sulla via Ostiense, 16.
— Basilica di S. Paolo, 16.
— Museo dell'Opera di S. Pietro, 17.
— Palazzo della Società Anglo Romana in piazza della Pilotta, 18.
— Galleria Naz. d'Arte Antica, 31.
— Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 38, 45, 50.
— Palazzo Venezia, 39.
— Biblioteca della Direzione Generale delle AA. BB. AA., 40.
— Palazzo dell'Esposizione, 45.
Roos Filippo, detto *Rosa da Tivoli*, 12, 13.
Rosa Ercole, 16, 46.
Rossellino Antonio, 36.
Ruffo Vincenzo della Floresta, 23.
Rutigliano (Bari) - Chiesa Madre, 34.

S

Sabatelli Luigi, 8, 15.
Sacchi Andrea, 13.
Saluto alle Commissioni Conservatrici dei Monumenti ed ai RR. Ispettori onorari, 50.
Sambo Edgardo, pittore, 16.
S. Gimignano (Siena) - Chiesa di S. Lucia a Barbiano, 20.
Sassoferrato (*G. B. Salvi* detto il), 13.
Sciacca Tommaso, 14.
Schiavoni Natale, 47.
Scrinzi Angelo, 51, 52.
Segantini Giovanni, 46.
Serra Luigi, 46.
Spagnoletto (*Giuseppe Ribera* detto lo), 13.
Spello (Perugia) - Chiesa di S. Maria, 40.
Strina Pietro, pittore, 8.

T

Tabacchi Odoardo, 8.

Tallone Cesare, 43.
Taranto - Cattedrale, 35.
Tedeschi Pietro da Pesaro, 13.
Tenerani Pietro, 3, 8.
Tenier Davide, 16.
Teramo - Chiesa della Madonna delle Grazie, 9.
Terni - Chiesa di S. Salvatore, 20.
Tiepolo Domenico, 52.
Tiepolo G. B., 2, 3, 20, 52.
Tintoretto (*Jacopo Robusti* detto il), 13.
Tito Ettore, 2, 3.
Tiziano Vecellio, 12.
Tofano Edoardo, 15.
Tolentino (Macerata) - Chiesa di S. Nicola, 36.
Tommasi Angiolo, pittore, 15.
Tramazzini Serafino, scultore, 8.
Trasi Ludovico, pittore, 14.
Turner, 49.
Tutela del patrimonio archeologico in Eritrea, 40.

U

Urbino - Chiesetta dell'Homo, 21.

V

Vaccaro Andrea, 30.
Vanni Paolo, 40.
Vannicola Gaetano, pittore, 8.
Vela Vincenzo, 40.
Venezia - Chiesa degli Scalzi, 20.
— Chiesa di S. Nicolò dei Mendicoli, 20.
— Museo Correr, 51, 52.
— Galleria Internazionale d'Arte Moderna, 49.
Ventura-Borghesi Giovanni, pittore, 10.
Vernarecci Augusto, 43.
Verona - Duomo, 17.
— Chiesa di S. Maria in Organo, 20.
Verrocchio (*Andrea del*), 36.
Vespignano, architetto, 37.
Vicenza - Palazzo Repetta, 38.
Vienna - Galleria Liechtenstein, 36.
— Belvedere, 49.
Vivarini Antonio, 34.
Vivarini Bartolomeo, 34.

W

Whistler Giacomo, 49.
Wittet (*Gaspare Van*), vedi *Gaspare dagli Occhiali*.

X

Ximenes Ettore, 8, 15.

Z

Zania el Beda (Cirene) - Convento senussita, 36.
Zianigo (Venezia) - Villa, 52.
Zona Monumentale di Roma, 42.

JUL 15 1919
UNIVERSITY OF TORONTO

ANNO VI. Gennaio-Aprile 1919 N. 1-4.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

(Supplemento al « Bollettino d'Arte »).

L'ESPOSIZIONE D'ARTE VENEZIANA al « Petit Palais » di Parigi.

L'Italia è stata invitata ufficialmente a partecipare alla grande Esposizione internazionale Artistica aperta delle Nazioni alleate a Parigi nell'aprile e maggio 1919, al *Petit Palais*, sotto l'alto patronato della città di Parigi, a beneficio degli orfani delle provincie francesi devastate.

L'Esposizione doveva limitarsi ad opere dei secoli XVIII e XIX. La Francia ha esposto ritratti e miniature di quei due secoli; la Spagna ha raccolti tutti i suoi principali pittori del detto periodo, primo tra essi Goya; gli Iugoslavi hanno riunito i loro artisti più significativi, tra i quali Mestrovic; l'Inghilterra aveva annunciato una mostra interessantissima, ma, per incidenti sopravvenuti all'ultimo momento, questa non ha avuto più luogo.

Come il nostro direttore generale per le Belle Arti ha spiegato nella Prefazione al catalogo dell'Esposizione italiana, il programma scelto per la Mostra è stato: *Venezia nel settecento e nell'ottocento*. Riferiamo per intero le parole di Corrado Ricci:

« La pittura veneziana è la sola nostra del secolo XVIII veramente magnifica. Anche altre regioni ebbero allora ragguardevoli artisti, ma non altrettanto grandi, nè costituirono complessi organici, attenti ad ogni manifestazione dell'arte e della vita. Il solo Tiepolo, il gran mago della decorazione, sorprendente per la vivacità del moto, per la malia del colore, per l'ardimento dei contrasti, basterebbe a dare a Venezia, in quel tempo, il primato artistico. Invece la città del Mare offre nello stesso secolo una folla di pittori che vivono di luce propria. Nè è sola ragione della loro attività la grande decorazione che

vanta, oltre al Tiepolo, artisti come il Piazzetta, Sebastiano Ricci ed altri, ma essa attività si svolge nella pittura di ritratto, in quella di paesaggio e in quella aneddotica di costume.

« Possenti di colore i ritratti di Fra Galgario, e dolcemente squisiti quelli di Rosalba, monumentali quelli d'Alessandro Longhi; pieni di spirito e di grazia i quadretti di genere di Pietro Longhi illustratore della vita immortalata dall'arguzia goldoniana; splendide, infine, le vedute di Venezia dipinte da un gruppo di artisti sui quali emergono Antonio Canal, Francesco Guardi, Bernardo Bellotto: il Canal che sa vedere la sua città sotto i migliori aspetti luminosi, il Guardi che la ravvolge in un'atmosfera tutta sua di poesia e di sentimento, il Bellotto che sa ritrarla nella sua ricchezza prospettica.

« Si tratta dunque di un insieme di artisti della più grande vivacità e verità, e di opere intese a sorprendere nei suoi mutevoli aspetti, ne' suoi caratteristici costumi, nella sua vita, diremo così, fisica e spirituale.

« Scelto in tal modo come tema predominante la Venezia del Settecento, è sembrato naturale mostrarla quale è apparsa agli artisti anche nell'Ottocento, su tutto per dimostrare com'essi siano pittoricamente molto meno lontani dai loro avi, di quel che si crede. Quando essi, tornata Venezia alla libertà, rividero lo splendore della loro città e il carattere degli abitanti, ne risentirono lo stesso fascino, e l'unità d'ispirazione prese aspetto di tradizione.

« Molte delle opere ora esposte provengono da raccolte governative; altre da Comuni o o da enti liberi; altre infine da privati. Il catalogo indicherà man mano il nome dei singoli proprietari. Qui li ringraziamo vivamente tutti per la cortesia delle loro concessioni ».

La Mostra fu ordinata da Ettore Modigliani, col concorso di Corrado Ricci, che si recò espressamente a Parigi e dal presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano commendator Giovanni Beltrami. Fu inaugurata solennemente con l' intervento del Presidente della Repubblica signor Poincaré; e fin dal primo giorno il suo successo, sia di pubblico che di critica, fu grandissimo. I visitatori quotidiani raggiunsero non di rado la cifra di seimila; e il 30 maggio fu tra essi anche il signor Clemenceau, che ne restò ammiratissimo.

Fra i giudizi espressi dai giornali francesi, ricordiamo quello del *Gaulois*, dove nell'articolo di Alfredo Niceforo è detto tra l'altro:

« L'Italia ha voluto inviarci un gioiello della sua corona. Esso brilla ancora dei riflessi e dei fuochi di Venezia, e serba i profumi di una ricca capigliatura di donna italiana opulenta e fastosa. Parigi aveva domandato che alcune opere d'arte, generate dall'amore e dalla bellezza, le fossero confidate per farne opere di pietà e di dovere verso i suoi orfani che la guerra lasciò senza famiglia: l'Italia rispose inviandole Venezia, con le sue marine, co' suoi dogi, con le sue gondole, col suo cielo d'azzurro, di rosso e d'oro, come s'invia alla persona che s'ama un mazzo di fiori accompagnato dai pensieri più dolci... ». Dopo aver rammentato « i maghi della tavolozza veneziana del diciottesimo secolo, che son là a permetterci il miracolo dei primi raggi della primavera parigina, ancora freddolosa, cadenti su coteste tele attraverso i vetri del *Petit Palais* e i rami appena verdi dei giardini », il Niceforo ricorda sommariamente la vita illustrata dall'arte loro, ch'esso interpreta squisitamente: « Questi pittori di Venezia han ricevuto da Dio il dono sacro di intenderla parlare solenne dalle cose, o di far parlare con parole di tenerezza la materia più silenziosa e ribelle, come del resto sa fare tutta la razza gloriosa degli artisti d'Italia. E quali cose, e quale materia! La luce del sole sul mare, le pietre intagliate e ricamate come da forbici capricciose, gli arabeschi folli e tormentati della città veneziana... C'è veramente tutta la poesia delle cose in questi quadri, come c'è il sapore del miele in fondo alla corolla ».

E dai grandi del secolo XVIII, il Niceforo giunge con simpatia ai contemporanei, ai Ferretti, ai Fragiacomo, ai Ciardi, ai Brass, ai Mosè Bianchi, ai De Maria, ai Milesi, ai Pasini, ai Carcano, ai Bazzaro, ai Zanetti, a Ettore Tito, « questo re della pittura » e a Previati, « che simbolizza tutta la grandezza di Venezia, quella che è, quella che fu, quella che sarà, con l'apoteosi del *Bucintoro* ».

Sul *Figaro*, Arsène Alexandre ha parlato anch'egli con entusiasmo delle tele di Rosalba Carriera, del Grandi, di Pietro Longhi, di quelle « ravissantes », dei Tiepolo; e ha riconosciuto che « coi Tito, i Favretto, i Brass, i Previati, l'agilità, la grazia e lo splendore italiani sono oggi più abbondanti e più seducenti che mai ».

René Chavance nella *Liberté* ha di preferenza celebrato i vecchi veneziani. « Con quale magnificenza Venezia canta in essi la sua gloria..... Quali meraviglie! E che gioia per gli occhi! ».

Nel fascicolo di ottobre dell'*Illustration*, Georges Rémond ha scritto: « L'Italia ha scelto *Venezia*... Nessuna scelta poteva essere migliore... Tutta la nostra riconoscenza va per

essa al conte Bonin Longare, ambasciatore d'Italia a Parigi, a Corrado Ricci, direttore delle Belle Arti e al comm. Modigliani, conservatore della Galleria di Brera, che sono stati gl'iniziatori e gli organizzatori di questa ammirabile esposizione. In queste sale veneziane del diciottesimo secolo noi contempliamo uno spettacolo unico di bellezza, di pura allegrezza. È la Venezia dipinta dal grande, dall'abbagliante Giambattista Tiepolo, che stende su di essa un mantello di luce e di splendore, rivaleggiante con lo stesso sole al tramonto; nozze fra il re del cielo e la regina dei mari, allegorie, corteggi fastosi presso le mura dei palazzi della città e delle ville..., feste della Dominante, trionfi della Serenissima... ».

Il Rèmond prosegue il suo brillante articolo con un'appassionata rievocazione di Venezia nell'arte de' suoi grandi coloristi; e conclude ringraziando ancora gli organizzatori della mostra d'avergli offerto tanta gioia.

Anche la *Cronique des arts,* dopo aver magnificato la mostra spagnuola, dice: « L'esposizione italiana ad essa vicina non è, pel suo soggetto e per gli artisti ch'essa riunisce, meno seducente »: e ricorda con lode, oltre gli antichi, gli artisti veneziani contemporanei, specialmente Favretto e Tito.

Dell'esito brillantissimo della nostra Esposizione attesta ufficialmente anche la seguente lettera che l'ambasciatore di Francia conte Bonin Longare, dopo aver dato telegrafica notizia del suo successo a S. E. il Ministro Berenini, si è compiaciuto di inviare al Direttore Generale per le Belle Arti:

Gentilissimo Commendatore,

Ho voluto attendere che al successo nel modo ufficiale venisse ad aggiungersi quello spontaneo e caloroso del pubblico che in gran numero visita quotidianamente la mostra italiana al Petit Palais, per esprimerle tutta la mia viva soddisfazione per i risultati mirabili dell'attività che ella ha voluto spiegare in prò di questa Esposizione di arte veneziana. Se la « Serenissima » rifulge nello splendore della sua grande arte in questa indovinatissima mostra lo si deve principalissimamente alla cura amorosa e sapiente con la quale Ella ha voluto idearla e dirigere. La ringrazio quindi vivamente per questa alta e vera propaganda italiana che Lei ha saputo così bene organizzare.

Con piacere colgo l'occasione per rinnovarle, gentilissimo commendatore, gli atti della mia distinta considerazione.

Dev.mo suo
Bonin Longare.

IL RIORDINAMENTO DELLA GALLERIA CIVICA di Ascoli Piceno.

L'assetto di una raccolta d'arte che, in astratto, dovrebbe essere regolato soltanto da criteri estetici e storici, quando entra nel dominio della realtà deve, generalmente, sia pure con accentuazione più o men considerevole, subire adattamenti molteplici.

Innanzi tutto — a meno che l'edificio in cui ha sede l'Istituto non sia stato creato in rispondenza dell'ufficio cui è destinato — ci si trova ad aver disponibile, di consueto, una serie di ambienti che non possono venir alterati radicalmente, anche se ciò si afferma necessario, nè accresciuti; poi convien fare assegnamento esclusivo sopra un certo numero di opere, fra le quali si potrà, sì, esercitare una selezione, ma limitata da esigenze di varia opportunità, quali l'obbligo di conservar materiali sufficienti all'animazione di un complesso di aule ed alla composizione dei gruppi, la legittima indulgenza per le manifestazioni artistiche locali e per le opere donate; senza, d'altra parte, che si abbia facoltà, con molte nuove accessioni e cambi sagacemente determinati, di imprimere all'insieme una organicità perfettamente compatibile con una ricca varietà.

Così è accaduto anche per la Galleria Civica di Ascoli Piceno che, iniziata nel 1861 da Giorgio Paci e da Giulio Gabrielli, i quali vi raccolsero opere tratte da chiese e da conventi in seguito alla soppressione degli enti ecclesiastici, è assorta ora a più alto splendore.

Anzi i vincoli e le costrizioni qui si prospettavano così numerosi e concatenati, da far intravedere assai ardua una felice soluzione.

Oltre alle difficoltà di carattere generale or ricordate, una se ne delineava grave ed immanente: le sale in cui le collezioni andavan sistemate dovevano disimpegnare anche e sopratutto la funzione di aule di rappresentanza della Residenza Comunale; quindi, il rilievo e la significazione delle opere venivano ad essere subordinati in modo assoluto a quello dell'insieme decorativo.

Inoltre, taluni esemplari scultorei e pittorici, per le eccezionali dimensioni o per il peso ingente che presentavano, riusciva assai malagevole sotto l'aspetto artistico, tecnico ed economico, trasferire in luoghi diversi da quelli in cui erano stati collocati; la statua equestre, ad esempio, di *Vittorio Emanuele II* dovuta a Nicola Cantalamessa Papotti, i putti in istucco che Lazzaro Giosafatti apprestò per i pennacchi della cupola di S. Filippo, i lunettoni raffiguranti angeli e testine angeliche attribuiti a Carlo Maratti, l'altorilievo del Tenerani.

Ancora. I vari gruppi di opere si disegnavano alquanto disformi gli uni dagli altri per indirizzo e per ricchezza di elementi; e, do-

Cola dell'Amatrice. — Madonna Addolorata - S. Giovanni Evangelista.

vendo essere distribuiti in un appartamento che riceve luce soltanto da finestre laterali, risultava evidente che essi dovessero uscir vie più frantumati dalla forzata collocazione di vari saggi in zone d'ombra.

Infine, era da escludersi la possibilità di procedere ad un apprestamento degli ambienti, per quel che riguarda la tinteggiatura delle pareti e delle coperture e gli arredamenti in genere, conformemente alle esigenze di un Istituto artistico, in considerazione non tanto delle cospicue risorse che tali provvedimenti avrebbero richiesto ma in ispecial modo dell'esistenza di un sontuoso ammobigliamento — *consolles*, divani, poltrone, seggiole, specchi, tende, tappeti — che evidenti motivi imponevano di conservare.

Vagliati nella pienezza della loro consistenza siffatti ostacoli, parve, malgrado tutto, che non fosse consigliabile chiudersi in atteggiamenti di sdegnosa intransigenza e ripudiare anche quei sensibili miglioramenti che alla Galleria ascolana poteva arrecare una sistemazione pur viziata da frequenti compromessi.

Ed ecco in qual guisa e traverso qual lavorio industrioso di transazioni e di adattamenti si riuscì all'assetto presente.

***

Prima di tracciare le direttive del lavoro di riordinamento si addivenne ad una selezione delle opere, con riserva di successive eliminazioni e di reintegrazioni che venissero sollecitate durante l'assetto dall'organamento stesso delle varie sale: una revisione relativamente rigorosa, per quel che riguarda sia le manifestazioni d'arte antica, sia le opere moderne, cui si volle impedire di dilagare nelle sale destinate alle prime.

Non ostante cotesto provvedimento, il materiale artistico da esporsi si affermava letteralmente più che raddoppiato rispetto a quello anteriore, e ciò in virtù di una intensa, vasta e proficua azione intesa a provocar depositi, doni, acquisti — che ormai sarà conveniente sospendere, se si vuol conferire certa stabilità al nuovo ordinamento, ed evitare di sovraccaricare le pareti già sature, fino a quando non sorgerà precisa la speranza di disporre di altri ambienti.

Venne, quindi, rivolta ogni attenzione al problema più rilevante, quello, cioè, che mirava a definire l'idea centrale cui il rinnovamento della Galleria doveva essere informato.

Molteplici soluzioni furono dibattute nella complessità dei loro fattori positivi e negativi e, alfine, dinanzi alla salda persistenza di certe difficoltà già mentovate — quali l'ufficio di sale di rappresentanza assegnato ai locali, la inamovibilità e l'ardua collocazione di non poche opere, i rapporti di adattabilità intercedenti fra le varie serie di opere e gli ambienti disponibili — fu decisa la rinuncia sia ad una sistemazione genialmente sistematica, nella quale ciascun gruppo di opere ricevesse

Guido Reni — Annunciazione.

luce e rilievo dai gruppi contigui e ciascuna sala si presentasse come il necessario svolgimento della sala precedente e come la pre-

parazione alla sala seguente; sia ad un principio improntato di piena libertà, quello, cioè, di disseminare i vari oggetti col brio pittoresco ed animato proprio di un appartamento al cui arredamento avesse presieduto uno spirito aperto ed eletto.

Il miglior partito sembrò, quindi, quello di raccogliere le opere in due sezioni, antica e moderna, quest'ultima di recente creazione, distribuendo ciascuna sopra una propria linea, piuttosto irregolare, però, e costituire in ogni sala organismi per sè stanti e, quanto era possibile, omogenei.

* * *

La sezione antica presenta sei ambienti, dei quali due assai vasti, e le opere vi son disposte con un andamento che, nei riguardi cronologici, si disegna prima discendente, poi ascendente, per saldarsi a quello che esprime lo sviluppo dell'arte moderna: dal Settecento, al Seicento ed al Cinquecento barocchegiante fino ai primitivi, e da questi di nuovo al '500, al '600, al '700 ed all'arte moderna.

La sezione moderna offre anch'essa sei sale, ma tutte di dimensioni normali. Si è conservato organico soltanto il gruppo dei primi maestri neo-classici e romantici (Appiani, Camuccini, Sabatelli, Barabino, d'Azeglio, Postiglione, Podesti, Fracassini, Celentano, ecc.): tutte le altre pitture e sculture sono state collocate

Luca Giordano.
Transito di S. Giuseppe

con riguardo semplicemente alla luce che richiedevano e facendo sì che non si recassero danno l'una all'altra.

Accennando ora al carattere delle varie aule si viene anche a chiarire la ragione per cui non si è riusciti a mantenere una precisa distinzione fra la sezione antica e quella moderna. Nella prima sala, scarsamente illuminata, non si potevano sacrificare pitture antiche, e sembrò quindi più conveniente avvivarla con sculture moderne, in marmo od in gesso, che riuscivano più agevolmente visibili. La seconda, che ha il soffitto dipinto dall'ascolano Domenico Ferri, di tonalità generale assai calda, e le pareti rivestite di un parato rosso scuro, non era adatta neppur essa ad accogliere opere di arte antica; e, quindi, vi si son collocate parecchie sculture e pitture moderne.

Arte inglese della metà del sec. XIII.
Piviale di Niccolò IV.

Dopo queste due sale, che devono considerarsi come un nobile vestibolo alla Galleria propriamente detta, adorno di alcune opere di gran pregio — Tenerani, Tabacchi, Sabatelli... — si apre imponente il salone, che segna il trionfale inizio della sezione antica ed è tutto risonante di conclamazioni barocche, giacchè vi si rilevano opere di Guido Reni, Luca Giordano, Carlo Maratti, Sebastiano Conca, Lazzaro Giosafatti, Tommaso Nardini, Simone de Magistris, oltre che di Cola dell'Amatrice, il quale si può ben considerare un antesignano del Barocco per quel che di scenografico, di enfatico, di esagerato è — purtroppo — nelle sue opere. Unica ma grande stonatura è la statua equestre di Vittorio Emanuele II, modellata da Nicola Cantalamessa Papotti per il monumento innalzato da Giuseppe Sacconi, che — si è già avvertito — non riusciva facile collocare altrove.

Nella sala delle colonne sono state concentrate tutte le opere primitive, generalmente del secolo XIV e del XV (Andrea da Bologna (?), Carlo Crivelli, Alamanni...) che fan corona alla gemma della Galleria, il Piviale, cioè, che Niccolò IV donò nel 1288 ad Ascoli, opera di artefici inglesi della seconda metà del secolo XIII.

Alcuni dipinti di Cola dell'Amatrice e di Vincenzo Pagani son raccolti in una piccola sala che dà accesso ad un lungo corridoio, nel

Annibale Carracci.
Madonna col Bambino.

quale si sono disposte opere che salgono man mano dal Cinquecento al Seicento fino alle ultime manifestazioni del secolo XVIII (Tiziano, Barocci, Carracci Annibale, Guercino, Sassoferrato, Sacchi, Pietro da Cortona, P. L. Ghezzi, Cades...), in modo da collegarsi alle sale dell'arte moderna che immediatamente si susseguono.

***

L'arte moderna viene annunciata con due grandi tele — *Cecco d'Ascoli* di Giulio Cantalamessa e *l'anga e Latte* di Teofilo Patini — e con alcuni bronzi. Al salone in cui tali opere sono ospitate succede un salotto nel quale risaltano otto pregevoli dipinti di Carlo Maratti ed una scultura di Lazzaro Giosafatti: le considerevoli dimensioni delle pitture del Cantalamessa e del Patini ed anche la tonalità d'insieme del salone, rosso cupo, han provocata l'interruzione, invero spiacevole, della sezione antica.

Si ha, poi, la sala già notata dei neo-classici e dei romantici in cui si rileva anche il *Riposo del pastorello* di Raffaele Belliazzi, e due altre abbellite da dipinti di Ludovico Cavaleri, Napoleone Parisani, Luigi Nono, Dante Ricci, Camillo Innocenti, Gaetano de Martini, Augusto Mussini; e da sculture di Ercole Rosa, Ettore Ximenes, Romolo del Gobbo, ecc.

La Galleria termina con un Gabinetto adorno di maioliche della fabbrica abruzzese di Castelli, disegni, caricature, sculture in avorio, miniature, che vanno dalla fine del sec. XVI al principio del secolo XIX.

***

In ogni sala si è avuto cura di far dominare qualche manifestazione tipica, capace di dare il tono all'insieme e fermare l'attenzione di qualsivoglia visitatore. Così, ad esempio, nella sala decorata dal Ferri si ha la targa del Tenerani e quella del Tabacchi; nel salone il *Transito di S. Giuseppe* di Luca Giordano e l'*Annunciazione* di Guido Reni, nella sala delle colonne il *Piviale* ed i Crivelli; nel corridoio il Tiziano, due stupende *Nature morte* del secolo XVII, ecc.; nella saletta Maratti il vivacissimo *Ritratto della miniatrice Garzoni;* nella seconda sala dell'arte moderna il *Tramonto sul mare* di Ludovico Cavaleri.

Si è anche cercato, quando riusciva possibile, di ottenere buoni effetti prospettici: di fronte all'ingresso del salone domina il *Transito di S. Giuseppe* di Luca Giordano; nella sala delle colonne, come sfondo alla prospettiva del salone, si è eretto un *Polittico* ed un coronamento di ancona di Pietro Alamanni, a fondo dorato e con cornici intagliate; all'estremità del corridoio uno scenografico quadro di Giuseppe Cades, con figure di santi in vesti seriche e iridescenti e dalla opposta parte il *S. Francesco* di Tiziano.....

Purtroppo la limitata capacità degli ambienti, al pari della natura dell'arredamento, ha fatto sì che le opere non si siano potute distanziare convenientemente l'una dall'altra e siansi dovute disporre in architetture piuttosto macchinose, per dir così, « vecchio stile », alte sulle pareti e non tutte nella illuminazione più favorevole, data la luce di fianco.

Pietro Alamanni — Polittico.

***

Con l'occasione del nuovo ordinamento, si è proceduto ad un accurato rivalutamento di tutte le attribuzioni, in maniera da accertare,

senza compiacenze e rigori eccessivi, anzi con maggior severità che indulgenza, quel che la Galleria possiede, e dei risultamenti di tali studi vien fornita sintetica notizia nel catalogo, pur mantenendo a ciascuna opera, in linea generale, l'attribuzione originaria, nell'attesa che le nuove vengano dalla critica sanzionate.

Restauri conservativi sono stati effettuati per opera del prof. Gualtiero de Bacci Venuti, nobilissimo artista, cui si deve, tra l'altro, l'ottimo risarcimento del Crivelli nella Cattedrale ascolana.

Quanto all'apprestamento dei locali, molto si è fatto, ma assai resta ancora da compiere.

Il salone ha ricevuto l'aspetto che attualmente presenta in virtù del presente riordinamento della Galleria. Si è rifatto in marmo grigio il pavimento; sono state aperte ampie ed eleganti finestre, ripristinato e dipinto il soffitto a travature; rivestita la parte inferiore delle pareti con stalli corali, pareggiate, intonacate interamente e ritinteggiate a calce le pareti, la zona bassa in rosso a cornici dorate, quella sovrastante in grigio frastagliato dalla ripetizione insistente degli stemmi cittadini: in seguito, al rosso è stato sostituito un verde secco a tempera su cui le opere si adagiano con maggior proprietà.

Furono colorite anche altre sale, sempre in rosso, con incorniciamenti dorati, poi le cornici vennero soppresse con notevole vantaggio dell'insieme; in una saletta, quella che segue la sala delle colonne, le pareti sono state ripassate a tempera, ma con esito inadeguato.

Al gabinetto si è provveduto interamente ora.

Bisognerà, appena determinatosi un periodo di quiete, completar degnamente l'opera iniziata con tanta nobiltà d'intenti, affrontando e risolvendo la importantissima questione della

Teofilo Patini — Vanga e Latte.

tinteggiatura degli ambienti e anche, in via secondaria, eliminando altre piccole mende, poichè in un Istituto d'arte ogni aspetto deve essere attentamente curato.

In conclusione, si può asserire che, per quanto aspri si sieno determinati impedimenti e strettoie, limitando notevolmente la libertà dell'ordinamento, il complesso lavoro condotto in momenti sotto ogni riguardo difficili ha intensificata considerevolmente l'importanza dell'Istituto, trasformandolo, arricchendolo e rinnovandolo.

Carlo Maratti.
La Miniatrice Giovanna Garzoni.

Di ciò va riconosciuto alto e precipuo vanto al Capo dell'Amministrazione Comunale, al Sindaco, cioè, comm. avv. Giuseppe De Marzi, che il riordinamento ha voluto, ideato e perseguito con tenace fede, moltiplicando gli sforzi ad ogni nuova difficoltà, animato da largo spirito d'iniziativa. A lui si deve se le raccolte si presentano ora più che raddoppiate, segnatamente in virtù di depositi e di doni ed in parte con acquisti; la creazione della sezione moderna; lo sviluppo considerevole dei lavori, che vanno dalla sistemazione radicale del salone ai restauri dei dipinti ed a tante provvidenze minori; l'aver determinato intorno alla Galleria vasti consentimenti e simpatie.

Egli ha avuto un collaboratore prezioso nell'ing. cav. Enrico Cesari, il quale ha tenuta con ammirevole perizia e fervore la direzione tecnica dei lavori, sopratutto di quelli di apprestamento del salone, così solennemente rinnovato, occupandosi del ritocco degli altri ambienti, del trasporto e del collocamento delle opere (che importò spesso la soluzione di quesiti non facili), del disegno di cavalletti e basamenti per pitture e sculture.....

Tra gli ascolani che prestarono la loro opera van mentovati l'Ispettore onorario dei Monumenti, prof. Pio Nardini, il cav. Cesare Mariotti, Bibliotecario della Comunale e Direttore del Museo Civico; il prof. Egidio Calzini; Monsignor Santarelli che favorì importanti depositi;

il sig. Riccardo Gabrielli, che si adoperò a provocare numerosi doni ed acquisti di opere.

È doveroso ricordare altresì il comm. Federico Hermanin, R. Sovrintendente alle Gallerie, ai Musei medioevali e moderni ed agli oggetti d'arte del Lazio e dell'Abruzzo, cui è da riferire cospicuo merito, nella rigenerazione della Pinacoteca, che egli largamente favorì con frequenti considerevoli accrescimenti, e il comm. arch. Guido Cirilli che alla trasformazione del salone prestò l'ausilio della sua alta competenza.

Nè si può dimenticare il valido, vario contributo della Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti, la quale ogni tentativo confortò, assecondandolo e svolgendolo, per quel che si riferisce all'incremento delle raccolte, ai restauri delle opere, all'adattamento dei locali, fornendo così la miglior prova del suo gradimento per la bella iniziativa che a molte città marchigiane dovrebbe servire di incitamento e di monito.

CATALOGO.

Le opere vengono elencate sala per sala a cominciar da sinistra.

Quelle contrassegnate da un asterisco sono entrate in Galleria nel corso del recente ordinamento.

Gli artisti i cui estremi di vita non sono determinati debbono ritenersi viventi. Nell'accenno alle dimensioni è indicata prima l'altezza e poi la larghezza quando si tratta di dipinti, mentre per le sculture si riporta innanzi tutto l'altezza, quindi la larghezza, infine lo spessore. Le provenienze private non si precisano. Alla redazione del catalogo recarono ampio contributo sopratutto il De Marzi, il Cesari, il Nardini ed il Mariotti.

SALA I (di Ventidio Basso).

* Ugolino Panichi di Ascoli (1839-1882). *Testa di moro.*
Marmo, m. 0,74 × 0,55 × 0,33 – Deposito.

* Michele De Benedetti. *Un violinista.*
Segnato: *Michele De Benedetti – Roma 1908.*
Bronzo, m. 0,90 × 0,95 × 0,53 – Deposito.

Serafino Tramazzini di Ascoli (1859-1896). *Ventidio Basso.*
Segnato: *P. V. Bassus - Tramazzini fece 1882 – Roma.*
Marmo, m. 0,72 × 0,43 × 0,40 – Dono dell'artista.

* Alessandro Massarenti. *Lasciarmi per la guerra!*
Marmo, m. 1,00 × 0,70 × 0,60 – Deposito.

* Stefano Galletti (1833-1904). *Bruto schernito dai figliuoli di Tarquinio.*
Segnato: *St° Galletti Lug 1900 Roma.*
Gesso, m. 1,54 × 2,81 × 1,08 - Deposito.

Nicola Cantalamessa Papotti di Ascoli (1833-1910). *Il Pellegrino.*
Gesso, m. 1,00 × 1,77 × 0,90.

SALA II (del Consiglio).

Soffitto di Domenico Ferri, ascolano, rappresentante una *Allegoria della guerra sociale di Ascoli contro Roma.*

* Gaetano Vannicola, di Offida nell'Ascolano. *Paesaggio.*
Segnato: *G. Vannicola 1918.*
Tela, m. 0,60 × 1,08 - Dono dell'artista.

Domenico Ferri, di Ascoli. *Il Paganini del Villaggio.*
Tela, m. 1,20 × 0,78.

* Pietro Tenerani (1789-1869). *Fede e Carità.*
Segnato: *P. Tenerani F.va 1825.*
Marmo, m. 1,55 × 2,55 × 0,20 - Deposito.

Augusto Mussini (1870-1918). *La Maddalena.*
Segnato: *Fra Paolo 1907.*
Tela, m. 1,80 × 1,07.

* Augusto Mussini (1870-1918). *Autoritratto.*
Segnato: *Paolo Augusto Mussini 1915.*
Tela, m. 0,65 × 0,52 - Dono dell'artista.

* Cesare Reduzzi (1857-1912). *Fior di vita.*
Segnato: *C. Reduzzi – Torino 1897.*
Marmo, m. 1.03 × 0,41 × 1,00 - Deposito.

Ettore Ximenes. *Ritratto di Augusto Mussini.*
Segnato: *Ximenes / a Fra Paolo.*
Tela, m. 0,51 × 0,39.

* Salvatore Buemi (1916). *Lottando.*
Segnato: *S. Buemi 902.*
Bronzo, m. 1,37 × 1,38 × 1,30 - Deposito.

Pietro Strina di Ascoli. *Interno della Chiesa di S. Maria della Pace a Roma.*
Segnato: *P. Strina 900.*
Tela, m. 0,75 × 1,00.

* Pilotti Vincenzo di Ascoli. *Cofano per il libro d'oro di Ascoli nella guerra 1914-1918.*
L'intaglio si deve ad Arturo Alessandri.
Legno di noce, m. 1,52 × 1,09 × 0,66.

* Luigi Sabatelli (1772-1850). *Studi per la incisione rappresentante la peste di Firenze nel 1348.*
Disegni a penna su carta bianca, m. 1,20 × 1,78 – Deposito.

* Odoardo Tabacchi (1836-1905). *Il pianto degli angeli.*
Segnato: *Odoardo Tabacchi / fece.*
Bronzo, m. 1,08 × 2,54 × 0,18 - Deposito.

* Cesare Mariani (1826-1901). *Il Presepe.*
Firmato: *C. Mariani / 1897.*
Cartone, m. 1,00 × 1,50, per l'affresco della Chiesa della Madonna delle Grazie a Teramo – Deposito.

* Gregorio Mariani di Ascoli (1833-1902). *Il Foro Romano.*
Segnato: *Greg.rio Mariani 1861.*
Tela, m. 0,36 × 0,40.

* Ugolino Panichi di Ascoli (1839-1882). *Un armigero gallo.*
Gesso: m. 0,78 × 0,30 × 0,85. - Dono di Ettore Ferrari.

Romolo Del Gobbo di Ascoli (1858-1912). *Cecco di Ascoli.*
Segnato: *R. Del Gobbo – Cecco' De Escuto.*
Gesso, m. 0,70 × 0,30 × 0,20 - Dono dell'artista.

SALONE DELLA VITTORIA.

* Stalli corali del secolo XVII-XVIII (adattati e completati da Enrico Cesari).

* Carlo Maratti di Camerano (Ancona) (1625-1713). *Otto Angeli*, dipinti in altrettante tele centinate, m. 1,63 × 3,25.
Due teste angeliche figurate in due tele centinate di m. 1,75 × 3,50 – Deposito.
Lavori di bottega.

Lazzaro Giosafatti di Ascoli (1694-1781). *Quattro altorilievi rappresentanti coppie di angeli.*
Stucchi: Decoravano i pennacchi della cupola nella chiesa di S. Filippo ad Ascoli.

Nicola Filotesio detto Cola dell'Amatrice (not. dal 1514 al 1547). *Una Sibilla.*
Tavola, m. 1,37 × 0,85 – Dalla Chiesa di S. Francesco. I due dipinti rappresentanti *Sibille*, i due raffiguranti *Angeli con croci*, quelli che esprimono *Abramo*, *David*, *Cristo sotto la croce* decoravano, come un insieme organico, la cappella degli Espositi nella chiesa di S. Francesco. Ora son raccolti tutti nella Galleria ascolana.

Id. — *L'istituzione della Eucaristia.*
Segnato: *Cola Amatricianus faciebat.*
Tavola, m. 1,97 × 2,85 – Dall'Oratorio di S. Francesco.

Id. — *Una Sibilla.*
Tavola, m. 1,37 × 0,85 - Dalla Chiesa di S. Francesco.

Id. — *Gesù ascende al Calvario.*
Tela, m. 2,95 × 2,77 – Dalla Chiesa di S. Margherita.

Carlo Maratti di Camerano (Ancona) (1625-1713). *Madonna col Bambino, S. Anna S. Giuseppe e Angeli.*
Tela, m. 2,22 × 1,45. Dalla Chiesa di S. Filippo. Gli storici locali riportano la segnatura: *F. M. P. pinxit Carolus Maratta perfecit.* Ora si legge soltanto: *C. Maratti per (fecit?)* e l'esame stilistico conforta tal versione.
Tullio Lazzari (*Ascoli in prospettiva*, Ascoli, 1724, p. 41) nota quest'opera come di Lodovico Trasi, perfezionata dal Maratti.

Tommaso Nardini di Ascoli (1658-1718). *Madonna in gloria e Santi.*
Tela, m. 3,25 × 3,10 - Dalla Chiesa di di S. Antonio Abate.

Sebastiano Conca (1680-1764). *Madonna col Bambino, S. Carlo Borromeo e Angeli.*
Segnato: *Seb. Conca fecit / Romae A. D. 1728.*
Tela, m. 2,43 × 1,64 - Dalla Chiesa di S. Filippo.

Nicola Filotesio detto Cola dell'Amatrice (notizie dal 1514 al 1547). *Abramo.*
Tavola, m. 2,20 × 0,82 - Dalla Chiesa di S. Francesco.

* Arte Marchigiana del secolo XVI. *Madonna in trono, S. Apollonia, S. Antonio di Padova, S. Caterina* e *S. Agostino.*
Tavola, m. 2,58 × 2,85 - Deposito.

Nicola Filotesio detto Cola dell'Amatrice (notizie dal 1514 al 1547). *Davide.* Segnato: *David.*
Tavola, m. 2,20 × 0,82 – Dalla Chiesa di S. Francesco.

Id. — *Crocifissione.*
Tela, m. 2,95 × 2,77 - Dalla Chiesa di S. Margherita.

Id. — *Madonna Addolorata.*
Tavola, m. 2,23 × 0,72 - Dalla Chiesa dell'Annunciata.

Id. — *S. Giovanni Evangelista.*
Riscontro alla figura precedente.
Tavola, m. 2,23 × 0,72 - Dalla Chiesa dell'Annunciata.

Id. — *Cristo deposto dalla croce.*
Tela, m. 2,90 × 2,77 – Dalla Chiesa di S. Margherita.

Guido Reni (1575-1642). *Annunciazione.*
Tela, m. 2,37 × 1,54 - Dalla Chiesa di S. Maria della Carità.
Un dipinto del Reni di soggetto analogo vedesi nel Museo del Louvre a Parigi.

* Giovanni Ventura-Borghesi (1640-1708). *Madonna in gloria con S. Anna, S. Pio V e S. Giacomo della Marca.*

Segnato: *Io. Ventura Burghs.*

Tela, m. 2,62 × 1,68 - Dalla Cattedrale, Deposito.

Luca Giordano (1632-1705). *Transito di San Giuseppe.*

Segnato: *Jordanus F. - 1677.*

Tela, m. 2,75 × 1,85 - Dalla Chiesa di S Maria del Carmine.

Simone De Magistris da Caldarola (operò sullo scorcio del secolo XVI e sul principio del secolo XVII). *Madonna del Rosario.*

Alcuni putti reggono il modello della città di Ascoli.

Segnatura: *Simon De Magistris D. Caldaroa | Faciebat 1592.*

Tela, m. 3,30 × 1,86 - Dalla Chiesa di S. Domenico.

Maniera di Cola dell'Amatrice. *Madonna della Misericordia.*

Tela, m. 2,79 × 2,47 - Dalla Chiesa di S. Margherita.

Nicola Cantalamessa Papotti di Ascoli (1833-1910). *Statua equestre di Vittorio Emanuele II.*

Modellata per il Monumento eretto da Giuseppe Sacconi a Roma.

Gesso, m. 3,60 × 1,76 × 3,15 - Dono dell'artista.

SALA IV (delle colonne).

Pietro Alamanni (operò ad Ascoli nella seconda metà del secolo XV). *S. Maria Maddalena.*

Tavola, m. 1,35 × 0,42.

Arte Marchigiana della metà del secolo XV. *Madonna in trono col Bambino tra i SS. Iacopo, Caterina da Siena, Domenico* e *Stefano.* Nella lunetta: *Cristo tra S. Vincenzo e S. Bernardino.* Il Bambino Gesù ha in mano un cartiglio su cui si legge: *Desponsavo te michi infide.*

Tavola, m. 2,10 × 1,46 - Dalla Chiesa di S. Domenico.

G. B. Cavalcaselle e G. Morelli (*Catalogo delle op. d'art. nelle Marche e nell'Umbria, Gall. Naz. Ital.*, II, 207) giudicarono quest'opera « assai scadente, della scuola senese del secolo XIV (*sic*), della maniera del pittore Vecchietta ». Caratteri senesi infatti si riscontrano in essa; ma è più verosimile sia opera di artista marchigiano sotto l'influsso senese. Si raffronti ad esempio, col *Miracolo di S. Antonio* in S. Francesco di S. Ginesio.

Maniera di Carlo Crivelli. *Madonna col Bambino tra S. Sebastiano e S. Caterina.*

Nella lunetta: *Cristo nel sarcofago.*

Tavola, m. 1,62 × 1,18 - Dalla Chiesa di S. Domenico.

Arte italiana del sec. XVII. *Morte della Vergine.*

Era attribuita a Cola dell'Amatrice.

Scultura policroma in legno, metri 0,36 × 0,68 × 0,18.

Arte Marchigiana del secolo XIV. *Madonna della Misericordia* con i *Ss. Emidio e Giuliano.*

Scritta: *año dñi M. C. (CCC.III?) queste figure facte allaude de lonipotete dio et im. ocabulo de sàta maria di la gratia et santo mingio... et sato Iuliano che iteree... er quisto bisongiuso populo ascutano.*

Affresco, m. 2,20 × 3,58 - Dall'ex Oratorio della Misericordia, annesso alla Chiesa di S. Maria della Carità.

Dono del sig. Francesco Giorgi.

Pietro Alamanni (operò ad Ascoli nella metà del secolo XV). *Annunciazione.*

Vi è figurato anche lo stemma ed una veduta di Ascoli. - Segnato: petri alamani opus. — Scritte: *Ave Gratia Plena · Dominus · Tecum - Libertas Ecclesiastica - Petro Paulo Ludovici Colaantonii Cole Ludovico Maule Ser Corradino Pasqualucii Emidio Quatraroli et Piero Antonelli Magnificis Dñis Antianis Anno Sal. Christiañ MCCCCLXXXIIII Sixti IIII Pont. Max Año Xni Pontificie Libertatis Año I Mense XII die XXIIII Mensis Februarii.*

Tela, m. 2,16 × 2,38 - Dalla Cappella del Palazzo Apostolico.

Andrea de' Bartoli da Bologna (operò nella seconda metà del sec. XIV). *Polittico.* Da sinistra: *Annunciazione, Natività, Adorazione dei Magi, Madonna col Bambino, Cristo risorto, Pentecoste, Morte della Vergine.* Nelle quattro cuspidi conservate: mezzi busti di *S. Paolo, S. Giovanni Evangelista, S. Giovanni Battista, S. Pietro.*

Tavola, m. 1,21 × 3,20.

L'opera richiama A. da Bologna, ma non può affatto ritenersi sua. È stata opportunamente avvicinata ad un gruppo di affreschi che decorano S. Maria della Rocca ad Offida presso Ascoli (sec. XV).

Pietro Alamanni (operò ad Ascoli nella seconda metà del sec. XV). *S. Lucia.*

Tavola, m. 0,86 × 0,29 - Dalla Chiesa di S. Domenico.

Id. — *Madonna col Bambino, S. Nicola di Bari, S. Maria Maddalena, S. Giovanni Battista* e *S. Leonardo.*

Segnato: *Opus · Petri · Alamanni.*

Tavola, m. 1,98 × 2,20 - Dalla demolita Chiesa dell'Angelo Custode cui venne da quella di S. Leonardo.

Id. — *S. Bernardino.*

Tavola, m. 1 × 0,21 - Dal Convento dei Cappuccini.

Arte Inglese della seconda metà del XIII secolo. *Piviale* donato da Niccolò IV alla Cattedrale Ascolana.

È di sciamito (m. 1,39 × 3,40), con fondo e ornamenti di broccato, lavorati a fili d'oro, adorno di figurazioni ricamate in seta. Presenta tre serie di pontefici dichiarati da scritte: Linea superiore, a cominciar da sinistra: *S. Giovanni*, in atto di essere pugnalato; *S. Marcello*, gravato di gioco e seviziato da due uomini; *S. Pietro*, crocifisso; la *Testa di Cristo; S. Clemente*, gettato in mare; *S. Cornelio*, in atto di essere giustiziato; *S. Fabiano*, flagellato da frecce. Zona mediana: *S. Leone*, con un vescovo; *S. Ilario*, con vescovo ed arcivescovo al pari di *S. Silvestro*; la *Crocifissione*; *S. Gregorio Magno*; *S. Lucio*, entrambi assistiti da un vescovo e da un arcivescovo; *S. Anastasio*, accompagnato soltanto da un arcivescovo. Serie inferiore: *Alessandro IV* (1254-1261), tra un vescovo ed un arcivescovo, al pari degli altri Papi che seguono; *Urbano IV* (1261-1264); *Madonna col Bambino fra due Angeli*; *Clemente IV* (1265-1268); *Innocenzo IV* (1243-1254).

Papa Nicolò IV, già francescano ad Ascoli, sua città natia, lo regalò con breve 28 luglio 1288 al Capitolo del Duomo di questa città. Non può essere anteriore al 1265, giacchè vi è figurato papa Clemente IV, che appunto in quell'anno ascese al Soglio Pontificio. Dovette essere eseguito per uno dei predecessori di Nicolò IV, verosimilmente per Nicola III.

Emile Bertaux, *Mélanges d'archéol. et d'hist., Ecole Franç. de Rome*, Paris, XVII, I,, 1897, p. 79-86) vi riscontrò elementi inglesi e francesi; questi ultimi, però, in prevalenza, sì che lo ritenne lavoro completamente francese.

Adolfo Venturi (lettera al *Giornale d'Italia*, agosto 1904) lo considerò fiammingo; May Morris (*Opus anglicanum, The Burlington Magazine*, vol. VI, 1905, marzo, p. 440-448) ne affermò l'appartenenza alla Scuola inglese, ipotesi che, allo stato delle conoscenze, è la meglio fondata.

Altri piviali analoghi si vedono nel Duomo di Anagni, nel Museo Civico di Bologna, nel Museo Vittoria e Alberto di Londra (*Piviale di Sion*), tutti e tre del XIII secolo; nel Duomo di Pienza e nell'Appartemento Vaticano di Alessandro VI Borgia a Roma, risalenti al secolo successivo.

Il prezioso cimelio venne trafugato il 6 agosto 1902; venduto a Pierpont Morgan, fu esposto al South Kensington Museum di Londra; chiaritane la provenienza furtiva, il possessore lo restituì al Governo Italiano che lo consegnò al Comune di Ascoli.

Per la finezza del ricamo, per la vaga armonia cromatica a note di verde chiaro, di bianco argenteo, di giallo aurato e di turchino ampiamente schiarito sopra un fondo splendente d'oro; per la nobiltà e l'efficacia rappresentativa delle figurazioni che lo animano, va considerato uno dei maggiori saggi dell'arte del ricamo nel secolo XIII.

* Pietro Alamanni (operò ad Ascoli nella seconda metà del sec. XV). *S. Veneranda.*

Tavola, m. 1,00 × 0,27 - Deposito del Duomo.

Id. — *Madonna col Bambino, l'Arcangelo Michele, S. Girolamo, S. Camillo, S. Nicola da Bari.*

Segnatura: *Opus Petri · Alamani · 1489.*

Tavola, m. 1,14 × 1,80 - Dalla Chiesa di S. Maria della Carità, detta della Scopa.

Id. — *Cristo morto, S. Sebastiano, S. Rocco.*

Tavola, m. 0,85 × 1,90 - Dalla Chiesa di S. Margherita.

Parte superiore di un'*ancona*, il cui pannello mediano, già nella Pinacoteca ascolana, trovasi ora in deposito nella Galleria Nazionale delle Marche ad Urbino.

* Id. — *S. Giacomo della Marca.*

Tavola, m. 1,20 × 0,43 - Dalla Cattedrale.

* Arte Marchigiana del sec. XIV. *S. Onofrio.*

Affresco, m. 1,05 × 0,70.

* Id. — *Un Santo.*

Affresco, m. 0,66 × 0,52.

* Id. — *Angelo e Santo.*

Affresco, m. 0,74 × 0,87.

* Id. — *S. Giovanni Battista.*

Affresco, m. 1,30 × 0,73 - Dalla chiesa ora demolita di S. Onofrio.

Arte Marchigiana del sec. XIV. *Deposizione dalla Croce.*
Tavola, m. 0,55 × 0,50.

* Carlo Crivelli (1430-35, d. 1493). *Trittico* rappresentante la *Madonna col Bambino tra S. Giacomo della Marca, S. Pietro Martire, S. Sebastiano e S. Pietro.* Nella cimasa l'*Eterno.*
Circa la metà del dipinto è stata ricostruita in un restauro compiuto nel 1918-1919.
Tavola, m. 1,93 × 1,36.

* Id. — *Trittico* rappresentante la *Madonna col Bambino fra i SS. Antonio abate e Sebastiano.*
Tavola, m. 1,35 × 1,30 - Dalla Chiesa dell'Assunta in Valle Castellana nel Teramano.

SALA V (di Cola dell'Amatrice).

* Vincenzo Pagani di Monterubbiano (c. 1490-1568). *Cristo deposto dalla Croce.*
Segnatura: *Vicetius · Gaus · d. m. r.*
Risale al 1529.
Altra figurazione analoga vedesi a Sarnano.
Tavola, m. 2,25 × 1,23 - Deposito del Capitolo Metropolitano.

Nicola Filotesio detto Cola dell'Amatrice (notizie dal 1514 al 1547). *Due Angeli con croci.*
Tavola, m. 0,87 × 0,87 - Dalla Chiesa di S. Francesco.

Id. — *Polittico.*
Serie inferiore, da sinistra: *S. Bartolomeo, Madonna col Bambino e Angeli, S. Marco.*
Serie superiore: *S. Maria Maddalena, Cristo morto tra la Vergine e S. Giovanni, S. Lucia.*
Tavola, m. 1,95 × 1,62 - Dalla Chiesa delle Piagge.

Id. — *Due Angeli con Croci.*
Tavola, m. 0,87 × 0,87 - Dalla Chiesa di S Francesco.

Id. — *Cristo sotto la Croce.*
Tavola, m. 2,20 × 2,27 - Dalla Chiesa di S. Francesco.

Vincenzo Pagani di Monterubbiano (c. 1490-1568). *Cristo Crocifisso* adorato dalla Maddalena.
Tavola, m. 1,70 × 1,16 - Deposito del Duomo.

Maniera di Cola dell'Amatrice. *Madonna col Bambino e quattro Santi.*
Tavola, m. 0,73 × 0,47.

Nicola Filotesio detto Cola dell'Amatrice (notizie dal 1514 al 1547). *Il Redentore.*
Affresco, m. 0,70 × 0,85 - Dalla Chiesa di S. Margherita.

CORRIDOIO (di Tiziano).

Tiziano Vecellio (1477-1576). *S. Francesco riceve le stimmate.*
Segnatura: *Titianus · Vecellius · Cadur.*
Tela, m. 2,98 × 1,77 - Dalla Chiesa di S. Francesco.
Il donatore genuflesso è Monsignor Desiderio Guidoni che coprì alti uffici. Egli fece costruire nella chiesa di S. Francesco una cappella dedicata al Santo intorno al 1561, data che conviene anche al dipinto di Tiziano il quale fu collocato sull'altare di essa.
Al 1561 circa risalgono altri dipinti del Vecellio: la *Crocifissione* della Pinacoteca di Ancona, la *Maddalena* dell'Eremitaggio, il *Ritratto virile* e la *Lavinia* di Dresda.

* Arte Veneziana del sec. XVI. *Ritratto di Dama.*
Tela, m. 1,43 × 1,12 - Deposito.

* Gio. Batt. Gaulli detto il Baciccia (1639-1709). *S. Anna.*
Dono della famiglia Merli.
Tela, m. 1,50 × 1,15.

Arte Italiana del sec. XVII. *Natura morta.*
Tela, m. 1,66 × 2,41.
Era ritenuta di maestro fiammingo.

Arte Italiana del sec. XVIII. *Marina.*
Tela, m. 0,44 × 0,73.
Si è fatto il nome di un'artista della famiglia Fidanza, vagamente.

Maniera di Filippo Roos detto Rosa da Tivoli (sec. XVII). *Paese con animali.*
Tela, m 0,63 × 0,47.
Era attribuita al Rosaspina.

* Arte Italiana del secolo XVII. *Natura morta.*
Tela, m. 0,54 × 0,63 - Deposito.
Era ritenuta di maestro fiammingo.

* Andrea Locatelli (1695-1741). *Paesaggio.*
Tela, m. 0,66 × 0,92 - Deposito.

Arte Italiana del secolo XVIII. *Natura morta.*
Tela, m. 0,73 × 0,58.
Era ritenuta opera fiamminga.

Arte Italiana del secolo XVIII. *Marina.*
Tela, m. 0,44 × 0,73.
Si era attribuita indeterminatamente ad un artista della famiglia Fidanza.

Maniera di Filippo Roos detto Rosa da Tivoli, secolo XVII. *Paese con animali.*
Tela, m. 0,63 × 0,47.

Arte Italiana del secolo XVII. *Natura morta.*
Tela, m. 1,66 × 2,41.
Era giudicata di artefice fiammingo.

* Jusepe De Ribera detto Lo Spagnoletto (c. 1580-1652). *S. Girolamo.*
Tela, m. 1,49 × 1,65.
È della maniera del Ribera.

* Federico Barocci di Urbino (1528-1612). *Madonna col Bambino, S. Giuseppe e S. Giovannino.*
Tela, m. 1,14 × 0,93 - Deposito.
Lavoro di bottega.

* Id. — *Testa della Vergine.*
Tela, m. 0,45 × 0,36 – Deposito.
Lavoro di bottega.

Annibale Carracci (1560-1609). *Madonna col Bambino.*
Tela, m. 0,48 × 0,38 - Dal Convento di S. Angelo Magno.
Venne attribuito anche a Carlo Cignani, ma l'appartenenza ad Annibale Carracci sembra scevra di dubbi, confortata com'è dalle chiare affinità con le sue opere certe.

* Simone Cantarini da Pesaro (1612-1648). *Adorazione dei Magi.*
Tela, m. 0,85 × 1,35. - Deposito.

* Gio. Batt. Salvi di Sassoferrato (1609-1685). *Madonna col Bambino e Angeli*
Tela, m. 0,84 × 0,98 - Deposito.
Replica con varianti di un dipinto dello stesso artista esistente nella Pinacoteca di Brera a Milano.

* Federico Barocci da Urbino (1528-1612). *S. Giuseppe in atto di leggere.*
Tela, m. 0.45 × 0,36 - Deposito.
Lavoro di bottega.

* Gio. Batt. Salvi da Sassoferrato (1609-1685). *Madonna.*
Tela, m. 0,43 × 0,32.
Variante, molto restaurata, della *Madonna* della Galleria Doria a Roma.

* Federico Barocci da Urbino (1528-1612). *Madonna col Bambino, S. Giuseppe, S. Giovanni e un Angelo.*
Tela, m. 1,30 × 1,11 - Deposito.
È opera della maniera dell'artista.

Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino (1591-1666?). *La cattura di Gesù.*
Tela, m. 1,11 × 1,41 - Opera di scuola.

* Lazzaro Giosafatti di Ascoli (1694-1781). *S. Emidio in gloria.*
Terracotta, m. 0,53 × 0,38 × 0,10.

* Pier Leone Ghezzi (1674-1755) - *La scuola di musica.*
Tela, m. 0,53 × 0,70 - Deposito.

* Id. — *La bisca.*
Tela, m. 0,53 × 0,70 - Deposito.

* Giuseppe Cades (1750-1799). *S. Pietro appare a S. Lucia ed a S. Agata.*
Segnatura: *G. Cades/1781 - Petrus Paulus Leonardi/Epùs et Pnps Asculanus/ Tabulam Pictam Et Aramlin Elegantiorem Formam/Aere Suo Redegit.*
Tela, m. 2,44 × 1,42 - Deposito del Capitolo Metropolitano.

* Pier Leone Ghezzi (1674-1755). *La bottega del parrucchiere.*
Tela, m. 0,53 × 0,70 – Deposito.

* Id. — *La bottega del caffè.*
Tela, m. 0,53 × 0.70 - Deposito.

Pietro Berrettini da Cortona (1596-1669). *Urbano VIII orante.*
Segnato: *Pietro da Cortona.* Disegno ad acquarello lumeggiato a biacca su carta cinerea, m. 0,37 × 0,43.

Arte Italiana del sec. XVII. *Disinganno d'amore.*
È riprodotto senza fondamento come opera del Correggio in una stampa datata 1802.
Tela, m. 0,82 × 0,67 - Deposito.

Iacopo Vignali detto il Pomarancio (1592-1664). *L'Angelo e Tobia.*
Tela, m. 0,65 × 0,49.

Iacopo Robusti detto il Tintoretto (1512-18-1594). *Resurrezione di Lazzaro.*
Disegno a penna e acquarello lumeggiato a biacca su carta bianca, m. 0,42 × 0,54.
Non v'è l'impeto, il vigore, la virtù sintetica propria del Tintoretto, ma anzi, insieme ad alcune notazioni efficaci, un che di compassato, d'impacciato, di accademico, d'insufficiente che contrasta con lo spirito ed il magistero del grande maestro veneziano.

Pietro Tedeschi di Pesaro (operò nella seconda metà del sec. XVIII). *S. Emidio.* Segnato (nel tergo): *Petrus Tedeschi, pinxit Romae - 1787.*
Tela, m. 0,61 × 0,65.

Andrea Sacchi (1598-1691). *Madonna col Bambino e S. Giuseppe.*
Tavola, m. 0,88 × 1,03.
È opera piuttosto debole, ma risponde ai caratteri dell'artista.

Antonio Cavallucci (1752-1795). *Sacra Famiglia.*
Tela, m. 0.50 × 0,41.

Nicola Monti di Ascoli († 1795). *Madonna col Bambino benedicente.*
Tela, m. 0,97 × 0,73 - Dalla Chiesa dell'Annunziata.

* Gaspare Wan Wittel degli Occhiali (1647-1736). *Paesaggio.*
Tela, m. 0'33 × 0,47 - Deposito.

* Maniera di Gaspare Dughet detto Poussin (sec. XVII). *Paesaggio.*
Tela, m. 0,49 × 0,41 - Deposito.

Carlo Allegretti da Monteprandone (secolo XVII). *Natività della Vergine.*
Tela, m. 1,24 × 0,92.

* Gaspare Wan Wittel degli Occhiali (1647-1736). *Paesaggio.*
Tela, m. 0,33 × 0,47 - Deposito.

* Andrea Locatelli (1695-1741). *Paesaggio con pastore ed animali.*
Tela, m. 0,47 × 0,36.

* Domenico Peruzzini di Ancona o Pesaro (1629-1694). *S. Emidio.*
Tela, m. 0,60 × 0,50.

Benedetto Luti (1666-1724). *Cristo appare agli apostoli.*
Tela, m. 0,43 × 0,35. Altro esemplare nella Galleria di S. Luca a Roma.

Ludovico Trasi di Ascoli (1634-1694). *Presentazione del Bambino al tempio.*
Tela, m. 1,70 × 1,21.

Niccolò Berettoni di Macerata Feltria (1637-1682). *Madonna col Bambino e S. Giovannino.*
Rame, m. 0,22 × 0,17.

Tommaso Sciacca (sec. XVIII). *S. Teresa e l'Angelo.*
Tela, m. 0,62 × 0,47.

Arte Italiana del secolo XVIII - *Natura morta.*
Tela, m. 0,73 × 0,58. Era attribuita all'arte fiamminga.

SALA VII (di Cecco d'Ascoli).

Giulio Cantalamessa di Ascoli. *Cecco d'Ascoli che tiene una lezione a Firenze.*
Tela, m. 2,44 × 3,00.
La figura giovanile nel fondo, dietro la cattedra, è l'autoritratto dell'artista che dipinse quest'opera tra il 1873-75.

* Alimondo Ciampi. *La formica.*
Segnato: *Alimondo Ciampi - di S. Mauro a Signa - Firenze. 1911.*
Bronzo, m. 0,90 × 0,50 × 0,80. Dono di S. M. il Re.

* Salvatore Buemi (1916). *Uno scolaro.*
Segnato: *S. Buemi 1889.*
Bronzo, m. 1,05 × 0,43 × 0,73 - Deposito.

* Teofilo Patini (1840-1906). *Vanga e Latte.*
Segnato: *Patini 1884.*
Tela, m. 2,12 × 3,70 - Deposito.

Romolo Del Gobbo di Ascoli (1858-1912). *Paolo e Francesca.*
Segnatura: *R. Del Gobbo - Roma 1905.*
Bronzo, m. 1,40 × 0,90 × 0,60.

SALA VIII (di Maratti).

* Carlo Maratti di Camerano presso Ancona (1625-1713). *Riposo della Sacra Famiglia durante la fuga in Egitto.*
Rame, m. 0,60 × 0,47 - Deposito.
Il Bellori nella vita dell'artista riferisce che, dietro incarico di Alessandro VII, il Maratti dipinse una *Fuga in Egitto* la quale al pontefice piacque tanto da fargli desiderare una replica piccola, in rame, per la sua camera. Il cenno descrittivo del Bellori fa certi che il quadretto ascolano va identificato con l'opera che fu cara al Chigi.

* Id. — *Ritratto di Papa Clemente IX.*
Tela, m. 1,55 × 1,71.
Replica in gran parte di bottega del *Ritratto di Clemente IX* conservato nel Palazzo Rospigliosi di Roma e di quello della Galleria dell'Eremitaggio a Pietroburgo.

* Id. — *L'Arcangelo Gabriele.*
Tela, m. 1,86 × 0,98 - Deposito.

* Id. — *La Vergine Annunziata.*
Tela, m. 1,86 × 0,98 - Deposito.

Id. — *La miniatrice Giovanna Garzoni di Ascoli.*
Tela, m. 0,64 × 0,49. Analogo al ritratto che adorna il sepolcro dell'artista nella chiesa dei Santi Luca e Martina a Roma ed a quello della Biblioteca di S. Luca nella medesima città.

Id. — *Madonna col Bambino, S. Giuseppe e S. Bernardo.*
Rame, m. 0,23 × 0,28.

* Id. — *S. Francesca Romana.*
Tela, m. 1,55 × 1,03.
Un dipinto del Maratti, raffigurante la medesima Santa dinanzi alla Vergine, vedesi nella chiesa di S. Angelo Magno ad Ascoli.

* Id. — *La Trinità.*
Tela, m. 0,74 × 0,54 – Deposito.

* Seguace di Carlo Maratti, sec. XVIII. *Sposalizio di S. Caterina.*
Tela, m. 0,66 × 0,57 – Deposito.

SALA IX (del Pastorello).

* Salvatore Postiglione (1861-1906). *Sacra Famiglia.*
Tela, m. 1,34 × 1,05 – Deposito.

* Francesco Podesti di Ancona (1800-1895). *Martirio di S. Lorenzo.*
Bozzetto per il quadro del Duomo di Ancona.
Tela, m. 0,64 × 0,65 - Deposito.

* Andrea Appiani (1754-1817). *Bozzetto.*
Tela, m. 0,30 × 0,49.
Donato dal Cav. Prof. Marchionni.

* Francesco Podesti di Ancona (1800-1895). *Il Trionfo di Venere.*
Segnato: *Frac.° Podesti.*
Tela, m. 1,73 × 2,46 - Deposito.

* Luigi Sabatelli (1772-1850). *Studi per l'incisione rappresentante la Peste di Firenze nel 1348.*
A penna, su carta bianca; m. 1,20 × 1,78 - Deposito.

* Cesare Fracassini (1838-1867). *Cristo risuscita il figlio della vedova di Naim.*
Bozzetto su tela, m. 0,27 × 0,38.

* Nicola Barabino (1832-1891). *Quattro disegni di figura.*
Rappresentano: *S. Andrea fra i pescatori — Allegoria — La Nautica – Cristoforo Colombo.*
Lapis e biacca su carta bianca, m. 1,08 × 1,16 - Deposito.

* Vincenzo Camuccini (1771-1844). *Presentazione di Gesù al Tempio.*
Segnato: *V. Camucciui disegnò 18 ??*
Disegno a matita nera su carta bianca, m. 0,60 × 0,58.

* Massimo Taparelli D'Azeglio (1798 1866). *Paesaggio.*
Tela, m. 0,35 × 0,30 - Deposito.

* Bernardo Celentano (1835–1863). *S. Stefano lapidato.*
Tela, m. 1,18 × 1,31 – Deposito.

* Raffaele Belliazzi (1835–1917). *Il Riposo.*
Marmo, 0,47 × 1,50 × 0,68 - Deposito.

SALA X (del Saltimbanco).

* Enrico Mazzola. *Sacrestia della chiesa della Passione a Milano.*
Tela, m. 1,41 × 1,10 – Dono di S. M. il Re.

* Romolo Del Gobbo di Ascoli (1858-1912). *Una Satiretta.*
Segnato: *R. Del Gobbo.*
Marmo, m. 1,07 × 0,30 × 0,30 – Dono della vedova dell'Artista.

* Napoleone Parisani da Camerino. *Tramonto marchigiano autunnale.*
Segnato col monogramma dell'artista.
Tela, m. 0,59 × 0,68 – Dono dell'artista.

* Lodovico Cavaleri. *Un tramonto sul mare.*
Segnato: L. *Cavaleri, 1912.*
Tela, m. 2,29 × 3,00 – Dono di S. M. il Re.

* Ugolino Panichi di Ascoli (1839-1882). *Giacomo Leopardi.*
Bozzetto per monumento.
Gesso, m. 1 × 0,40 × 0,34 - Deposito.

* Gaetano De Martini. *Dopo il bagno.*
Tela, m. 1,24 × 0,71 - Deposito.

* Luigi Nono (1850–1918). *Pax.*
Segnato: *L. IX° 1912.*
Tela, m. 1,04 × 1,60 – Dono di S. M. il Re.

* Domenico Quattrocicocchi. *Tempo piovoso.*
Segnato: *D. Qualtrocicocchi.*
Tela, m. 0,89 × 1,50 - Dono di S. M. il Re.

* Giuseppe Gasbarra. *Un saltimbanco.*
Segnato: *G. Gasbarra - Fece Roma - 1882.*
Bronzo, m. 1,50 × 0,70 × 1,17 – Deposito.

SALA XI (della Diana).

* Edoardo Tofano. *Dove il cuor chiama.*
Segnato: *E. Tofano 08 - Roma.*
Tela, m. 2 × 1,10 – Deposito.

* Ettore Ximenes. *Gli scolari del « Cuore »* di E. De Amicis.
Bronzo, m. 0,40 × 1,20 × 0,24 – Deposito.

* Angiolo Tommasi. *Gli emigranti.*
Segnato: *Angiolo Tommasi 96.*
Tela, m. 2,61 × 4,30 - Deposito.

* Emidio Rizzi. *Mestizia.*
Segnato: *E. R.*
Tela, m. 1,10 × 0,93 – Deposito.

Ettore Ximenes. *Il Senatore Luigi Luciani.*
Segnato: *E. Ximenes - Roma 91.*
Bronzo, m. 0,70 × 0,80 × 0,45 – Dono dei discepoli del Luciani.

* Edgardo Sambo. *Ritratto femminile.*
Segnato: *E. Sambo 07.*
Tela, m. 1,34 × 0,95 – Deposito.

* Ercole Rosa (1846-1890). *Diana cacciatrice* (incompiuta).
Gesso, m. 1,93 × 1,17 × 0,66 – Deposito.
È il modello per la statua in bronzo, ora nella Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma, la quale nella fusione venne completata non lodevolmente.

* Dante Ricci di Serra S. Quirico (Ancona). *Farfalle* (Marina di Pescara).
Segnato: *D. Ricci - Roma.*
Tela, m. 0,52 × 1.38 – Dono dell'artista.

* Camillo Innocenti. *Buranelle.*
Segnato: INNOCENTI.
Tela, m. 1 × 0,70 - Dono di S. M. la Regina Madre.

* Costantino Barbella. *La partenza del coscritto.*
Segnato: *C. Barbella 82.*
Terracotta, m. 0,60 × 0,45 × 0,25 – Deposito.

* Id *Il ritorno del soldato.*
Segnato: *C. Barbella 82.*
Terracotta, m. 0,65 × 0,37 × 0,28 - Deposito.

* Giuseppe Cherubini di Ancona. *Episodio della peste di Venezia nel 1527.* Bozzetto per la figurazione della volta nella chiesa dell'Ospedaletto a Venezia.
Tela, m. 2,48 × 0,78 – Dono dell'artista.

Carlo Cherubini. *Pierrot.*
Cartone, m. 0,54 × 0,42.
Dono dell'autore.

GABINETTO.

* *Miniature* italiane, sec. XVII-XIX – Deposito.

* *Sculture* italiane in marmo, in avorio e legno, sec. XVII-XVIII - Deposito.

* *Maioliche* della fabbrica abruzzese di Castelli (trentuno pezzi).

* Basso rilievo tedesco in rame, sec. XVII, raffigurante *La cacciata dei demoni da un convento.*

* *Due Caricature*, di Pier Leone Ghezzi (1674-1755) – Deposito.

* *Disegno* di Lazzaro Giosafatti (1694-1781) per l'altare della *Madonna della Pace* in S. Agostino.

Due Quadretti di genere, copie da Davide Tenier.

* *La Vittoria.*
Bronzo (m. 0,70 × 0,37 × 0,40) di Nicola Cantalamessa-Papotti, ascolano (1833-1910).
Segnato: *N. Cantalamessa.*

* *Curiosità* varie.

Luigi Serra.

Sovrintendente alle Gallerie ed agli oggetti d'arte delle Marche.

CONSIGLIO SUPERIORE PER LE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

Sessione primaverile 1918.

(Sezione I).

Sepolcreto sulla via Ostiense presso la Basilica di San Paolo. — La Sezione, recatasi a visitare lo scavo del sepolcreto della via Ostiense presso la Basilica di S. Paolo, è lieta di aver ammirato l'insieme topografico costituita dagli importanti avanzi venuti in luce;

esprime un vivo plauso alla Soprintendenza ai musei e scavi di Roma per le assidue cure poste nell'esecuzione dello scavo e per la quantità e qualità dei materiali grafici preparati per la illustrazione di esso;

e venuta a conoscenza delle intenzioni del Comune di Roma di conservare in *situ* il complesso del monumento;

fa caldissimi voti che tali intenzioni possano al più presto tradursi in atti.

Conservatore onorario della Basilica di S. Paolo a Roma. — La Sezione esprime parere unanimemente favorevole alla nomina a conservatore onorario della Basilica di San Paolo in Roma del Rev. D. Ildefonso Schuster, nuovo abate ordinario di detta chiesa.

Sessione autunnale 1918.

(Sezione II).

Ricostruzione dei paesi distrutti o danneggiati dalla guerra. — Salutando fervidamente il ritorno alla madre Italia dei paesi italiani liberati dalla nostra guerra gloriosa, ritiene necessario e doveroso che il risorgere dei paesi danneggiati e distrutti dalla guerra avvenga secondo il sentimento d'arte pretta-

mente italiana, secondo i caratteri d'ambiente che i secoli hanno impresso alle località ed agli abitanti sicchè i profughi non ritrovino al luogo natio un'agglomerazione amorfa di case uniforme e volgari;

che inoltre i monumenti che furono capisaldi dell'antica bellezza siano amorosamente rielevati, ove le loro condizioni lo permettano, secondo il loro tipo e nel loro ambiente, senza essere alterati dalle nuove fabbricazioni;

esprime il voto che immediatamente si provveda dal Ministero della P. I. affinchè i lavori di carattere urgente e d'indole provvisoria a cui al più presto dovrà porsi mano, non pregiudichino l'attuazione di questi desiderata; e che a tal uopo si istituiscano apposite commissioni provinciali di vigilanza, le quali, cooperando con gli uffici tecnici dello Stato e dei Comuni, provvedano a rilevare e a segnalare condizioni di luoghi e di monumenti, ed a indirizzare i lavori verso i criteri secondo cui dovranno risorgere i paesi feriti.

Palazzo di Ludovico il Moro a Ferrara. — Il palazzo superbo, che parve oltrepassare, per magnificenza, ogni potere di privata dovizia, il palazzo dell'oratore estense in Lombardia, Antonio Costabili, considerato leggendariamente dal popolo ferrarese solo degno del principe in esilio, Ludovico il Moro, giace nella più profonda abbiezione. Quella reggia dell'arte, che coronò gli sforzi dell'architettura ferrarese del Quattrocento, tutta vestita di eleganza veneziana, e quelli del maestro degli architetti del luogo, Biagio Rossetti, si trova in condizioni vergognose e tristi, addirittura ripugnanti. Il logoramento e imbruttimento dell'edificio magnifico continua di giorno in giorno, tanto da rendere il luogo alveare di mendicanti, nido di febbri e di male, impraticabile. Eppure regna nel cielo delle stanze, la decorazione ricca e sonora del primo Cinquecento ferrarese, quella che aveva trovato espansione dalle forme esemplari del Mantegna e da quelle del grande caposcuola, Ercole de' Roberti; eppure l'intaglio in pietra, per la bottega de' Frisoni mantovani aveva trovato ogni squisitezza.

A redimere quella reggia dell'arte, che non ha pari nella stessa Ferrara, chiamata, per i palazzi con ampie corti fiancheggianti i dritti e larghi stradoni, la prima città moderna di Europa, il Consiglio Superiore fa voti unanimi che il grande monumento nazionale sia acquistato dallo Stato e destinato a scopi di cultura, dei musei e dell'arte ferrarese.

Museo dell'Opera di San Pietro in via del S. Uffizio. — La Sezione, esaminato il progetto per la costruzione di un edificio per un Museo dell'Opera di S. Pietro da erigersi in via del S. Uffizio, in sostituzione di piccole case ivi già esistenti:

esprime il suo plauso all'intendimento di raccogliere in un istituto nuovo gli elementi di studio, i documenti, i resti dispersi dalla costruzione della Basilica Vaticana;

Trova ben meritevole di approvazione il tipo architettonico dell' edificio, progettato degno ed armonico col carattere dell'ambiente monumentale;

esprime tuttavia il vivo desiderio che possa ancora ottenersi che l'area destinata pel nuovo Museo rimanga libera e sgombra senza richiudere nuovamente l'ammirabile visuale ora apparsa dopo la demolizione, del fianco dei corridori, di S. Pietro e della sua cupola ed anche del prospiciente palazzo del S. Uffizio;

e non dispera chè, col concorde interessamento degli enti che così liberalmente hanno preso l'iniziativa dell'opera, questo non sia possibile raggiungere col sostituire l'area anzidetta con altra, che potrebbe scegliersi ad es. nei pressi della piazza di S. Marta.

La villa Floridiana di Napoli. — La Sezione, plaudendo vivamente al Governo che non ha lesinato i mezzi finanziari per assicurare allo Stato la storica meravigliosa villa detta « la Floridiana » di Napoli, agevolando, fra l'altro, per tal modo la indispensabile urgente sistemazione dei centri artistici e di cultura di quella città;

esprime parere pienamente favorevole all'esercizio del diritto di prelazione di detta villa per la somma di L. 750,000.

Palazzo dell'antico Senato Anconetano — La Sezione, prese in esame le proposte di acquisto del palazzo dell'antico Senato Anconetano in Ancona, costruzione d'importante valore storico ed artistico della fine del secolo XIV;

ritenuto che gli ambienti che lo compongono, per numero, per ampiezza e per luce possono costituire utile sede alle Sovrintendenze ai monumenti ed alle gallerie e risolvere — sia pure in via provvisoria — le esigenze del Museo Nazionale;

dà parere favorevole al suo acquisto sempre che la somma non oltrepassi le lire trentamila richieste dall'ente proprietario.

Campanile del Duomo di Verona. — La Sezione, esaminato il progetto definitivo

dell'arch. Fagiuoli per il completamento del campanile al Duomo di Verona;

lo approva, rimettendosi al valore dell'architetto per dare alla parte terminale della cuspide una più giusta prosecuzione in rispondenza alle parti sottostanti.

Ritratto di Vittorio Ghislandi. — La Sezione, vista la relazione della Soprintendenza alle gallerie in Milano del 10 ottobre 1918;

riconosciuta la grande importanza del ritratto di Vittore Ghislandi appartenente alla collezione Piccinelli di Bergamo;

esprime parere favorevole all'esercizio del diritto di prelazione del suddetto dipinto, ai sensi dell'art. 6 della legge 20 giugno 1909, n. 364, acquistando il dipinto medesimo per la R. Pinacoteca di Brera pel prezzo denunciato di lire ventimilanovecentocinquanta (lire 20,950).

Dipinto del Raggi. — La Sezione, preso in esame il ricorso presentato dal sig. Carlo Ceresa contro il vincolo d'importante interesse imposto sul dipinto del Raggi già esistente nel convento di S. Grata in Bergemo;

è del parere che il ricorso stesso non sia accolto ed il vincolo confermato.

Cinta bastionata alla darsena vecchia di Civitavecchia. — La Sezione, letta la istanza dei signori ing. Scribanti e Marconi, con la quale si richiederebbe l'autorizzazione all'abbattimento della cinta bastionata intorno alla darsena vecchia di Civitavecchia allo scopo di costruire un cantiere navale;

udita la relazione del Consigliere Giovannoni, esprime unanime parere recisamente contrario al progettato abbattimento, dal quale verrebbe distrutta la documentazione di una delle maggiori glorie dell'architettura militare italiana;

ritiene altresì che per le costruzioni nelle zone circostanti ai bastioni Sangalleschi debba esigersi un'adeguata zona di rispetto, da fissarsi dalla Sovrintendenza ai Monumenti.

Sessione autunnale 1918.

(Sezioni Unite I e II).

Palazzo della Società Anglo-Romana in piazza della Pilotta a Roma. — Le Sezioni I e II del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, esaminata la pianta del progetto dell'ing. Giulio Via per la costruzione in Piazza della Pilotta di un Palazzo della Società Anglo-Romana, e presa cognizione del contratto intervenuto fra questa e l'Istituto dei Beni Stabili, proprietario dell'area.

Visitato il luogo ove dovrebbe sorgere l'edificio, sulla pendice occidentale del colle Quirinale, su cui sono gli avanzi della scalea che conduceva al colossale e magnifico tempio sovrastante, la cui identificazione è tutt'ora controversa.

Considerato che la località in questione è di somma importanza per la topografia dell'antica città e contiene certamente copiosi avanzi degli edifici sovraeminenti;

che alla bellezza dei ruderi pittoreschi e alla loro altezza non sono sufficienti i pochi metri di rispetto lasciati dall'edificio previsti all'altezza di m. 24, il quale, oltre a nascondere le rovine, si proietterebbe sulla Villa Colonna;

propone che gli edifici da costruirsi dinanzi alle rovine si tengano alla distanza di rispetto di non meno di metri dieci;

che l'ala prospiciente sulla Villa Colonna non sia più alta della costruzione già esistente;

e che dalla Piazza o dalla Via della Pilotta, mediante un ingresso decoroso, sia visibile il magnifico monumento.

Fa voti inoltre che lo Stato acquisti i ruderi, li sistemi e li renda accessibili al pubblico.

(Sezione II).

Sedile del Popolo a Barletta. — La Sezione, richiamandosi al voto espresso nell'adunanza del 19 novembre 1915;

Conferma pienamente il suo parere favorevole alla conservazione del Sedile del Popolo, debitamente restaurato nei riguardi statici e ripristinato nelle sue condizioni originarie con l'apertura dell'arco ora accecato, e con la sistemazione del coronamento; riservandosi di esaminare il progetto concreto che dovrà essere redatto sulla scorta di tali direttive.

NOTIZIE.

ANCONA. - **Chiesa di S. Maria in Portonovo.** — La Sopraintendenza ai monumenti di Ancona ha compilato la perizia di lavori occorrenti per la prosecuzione ed ultimazione dei restauri alla chiesa di S. Maria in Portonovo in quella città. La spesa prevista ascende a L. 5257,76, e tale somma è stata già fornita in anticipazione dal Ministero alla Sopraintendenza predetta, che dovrà eseguire i lavori in economia.

ASSISI. - **Basilica di S. Francesco.** — Si è deliberato di provvedere ai lavori di

manutenzione e ripristino dei parafulmini esistenti nella basilica di S. Francesco d'Assisi. La spesa prevista è di L. 1887 delle quali L. 943,50 sono state assunte dalla Comunità Religiosa della basilica stessa. La quota ministeriale di L. 943,50 è stata già fornita in anticipazione alla Soprintendenza di Perugia, che eseguirà i lavori in economia.

— Con decreto ministeriale del 25 novembre 1918 si è approvato il contratto stipulato dalla Sovrintendenza dei monumenti di Perugia con l'imprenditore sig. Domenico Brizi per l'esecuzione dei lavori di consolidamento degli affreschi di Andrea da Bologna esistenti nella cappella di S. Caterina della basilica di S. Francesco d'Assisi. Tali lavori importano la spesa di L. 1531.

BORGONUOVO VAL TIDONE (Piacenza). - **Chiesa Collegiata**. — Si è approvata la spesa di L. 4500 occorrente per la costruzione di un altare in legno scolpito e dorato con palio di cuoio bulinato dipinto, nella monumentale chiesa collegiata di Borgonuovo Val Tidone. Tali lavori sono già in corso di esecuzione sotto la direzione e sorveglianza della Sovrintendenza dei monumenti di Bologna.

BRIGA NOVARESE. - **Cappella di San Tommaso.** — È stata approvata la spesa di L. 1300 occorrente per i lavori di restauro alla cappella di S. Tommaso in Comune di Briga Novarese. Tali lavori verranno eseguiti in economia dalla Sovrintendenza dei monumenti di Torino.

CASCIA (Perugia). - **Chiesa di S. Maria della Neve**. — Sono stati approvati lavori di restauro ad un tratto del tetto caduto della monumentale chiesa di S. Maria della Neve in Comune di Cascia per la somma di L. 1000. Essi saranno eseguiti a cura della Sovrintendenza dei monumenti di Perugia.

FABRIANO (Ancona). - **Palazzo del Podestà.** — La R. Sovraintendenza ai monumenti di Ancona prosegue il restauro del monumentale Palazzo del Podestà in Fabriano, iniziato nel 1917.

Con recente decreto è stata approvata dal Ministero una perizia suppletiva, redatta da quell'ufficio, che prevede una nuova spesa di L. 3985,32; tale somma è stata già fornita in anticipazione alla Sovrintendenza di Ancona.

FENIS (Torino). - **Castello.** — Con decreto del 9 ottobre 1918 è stata approvata la perizia pei restauri al Castello di Fenis, redatta dalla Sovrintendenza dei monumenti di Torino. I lavori proposti riguardano la ripazione dei guasti verificatisi all'armatura del tetto, il rifacimento di un pezzo del pavimento della sala maggiore del primo piano, ed altri lavori di ordinaria manutenzione. La spesa prevista ascende a L. 1500, e tale somma è stata fornita in anticipazione alla Sovrintendenza di Torino.

MILANO. - **Chiesa di S. Satiro.** — È stata deliberata la spesa di L. 2000 per completare il restauro alla parte esterna della cappella della Pietà, annessa alla monumentale chiesa di S. Satiro in Milano. I lavori saranno eseguiti in economia dalla Sovrintendenza dei monumenti di Milano.

MONREALE (Palermo). - **Chiostro di S. Maria Nuova.** — A cura della Sovrintendenza ai monumenti di Palermo verranno tra breve eseguiti i lavori di ripristino dei musaici mancanti in alcune coppie di colonnine del monumentale Chiostro di Monreale.

La spesa prevista per tali lavori ascende a L. 4000, e tale somma è stata già fornita in anticipazione alla Sovrintendenza ai monumenti di Palermo, che eseguirà il restauro in economia.

NAPOLI. - **Chiesa di S. Agostino alla Zecca.** — A cura della Direzione generale del Fondo per il Culto, sono stati eseguiti importanti lavori di restauro alla monumentale Chiesa di S. Agostino alla Zecca di quella città.

La spesa all'uopo occorsa è stata di lire 15,164,17, nella quale il Ministero dell'Istruzione ha contribuito con un sussidio complessivo di L. 6527,36.

PADOVA. - **Chiesa degli Eremitani.** — Un uragano, verificatosi l'8 settembre u. s., danneggiò gravemente i tetti della Chiesa. Con recente provvedimento è stata adesso fornita in anticipazione alla Sovrintendenza ai monumenti di Venezia, la somma di L. 6000 occorrente per la riparazione dei danni.

PALERMO. - **Chiesa di S. Giovanni degli Eremiti.** — Con decreto ministeriale dello scorso ottobre si è approvata una perizia compilata dalla Sovrintendenza ai monumenti di Palermo, dell'importo di L. 1800, riguardante i lavori urgenti di restauro alla prima e seconda cupola della navata nella Chiesa suddetta.

I lavori verranno eseguiti in economia dalla stessa Sovrintendenza.

PERUGIA. - **Arco Etrusco.** — È stata approvata la spesa di L. 900 occorrente pei lavori di restauro e consolidamento del cornicione della loggetta cinquecentesca soprastante al fornice dell'Arco Etrusco in Perugia. Tali lavori saranno eseguiti in economia dalla R. Sovrintendenza dei monumenti di Perugia.

PIACENZA. - **Chiesa di S. Maria in Campagna.** *Affresco del Pordenone.* — Con decreto del 10 ottobre 1918 si è provveduto a mettere a disposizione della R. Sovrintendenza ai monumenti di Bologna la somma di L. 4500 occorrenti per l'isolamento dell'affresco del Pordenone rappresentante la *Natività*, esistente nella Chiesa di S. Maria in Campagna in Piacenza.

RAVENNA. - **Basilica di S. Apollinare in Classe.** — Sono stati approvati per la somma di L. 2000 lavori di sistemazione delle finestre del campanile della basilica di Santa Apollinare in Classe a Ravenna. Tali opere saranno eseguite sotto la direzione e sorveglianza della Sovrintendenza dei monumenti di quella città.

— **Tempio di S. Vitale.** — È stata deliberata la spesa di L. 2000 per la ripassatura del tetto del Tempio di S. Vitale in Ravenna.

I lavori saranno eseguiti in economia dalla Sovrintendenza dei monumenti di quella città.

— È stata approvata la spesa di L. 2000 occorrente per i lavori di riattivazione delle vecchie fognature per lo smaltimento delle acque nel Tempio di S. Vitale in Ravenna. Tali lavori verranno eseguiti in economia dalla Sovrintendenza ai monumenti di Ravenna.

— **Cappella di S. Andrea.** — Si è autorizzata la costruzione di un pilone di rinforzo nella cappella di S. Andrea nell'Archivio arcivescovile di Ravenna. La somma di L. 2000 all'uopo prevista è già stata anticipata alla Sovrintendenza dei monumenti di Ravenna che eseguirà i lavori in economia.

— **Archivio Arcivescovile.** — Si è autorizzata l'esecuzione dei lavori di sistemazione delle finestrine gotiche e della facciata del monumentale Archivio Arcivescovile di Ravenna. La somma di L. 2000 all'uopo prevista è stata già fornita in anticipazione alla Soprintendenza dei monumenti di detta città che eseguirà i lavori in economia.

SAN GIMIGNANO (Siena). - **Chiesa di S. Lucia a Barbiano.** — Con decreto ministeriale del 20 agosto 1918 è stato approvato il contratto stipulato dalla Soprintendenza ai monumenti di Siena coll'assuntore Rizieri Cantagalli per l'esecuzione delle opere di manutenzione e restauro della chiesa, che ha non piccola importanza monumentale, specialmente per le pregevoli opere d'arte in essa conservate.

La spesa prevista pei detti lavori ascende a L. 2669,24, delle quali L. 1300 vanno a carico del Ministero dell'Istruzione ed il resto sono state assunte dal Ministero di Grazia e Giustizia.

TERNI. - **Chiesa di S. Salvatore.** — Sono stati approvati per la somma di L. 1100 i lavori di costruzione e posa in opera di un cancello in ferro e di un gradino di accesso alla chiesa di S. Salvatore a Terni. I lavori saranno condotti a cura della Sovrintendenza dei monumenti di Perugia.

VENEZIA. - **Affresco del Tiepolo nella chiesa degli Scalzi.** — È ancora vivo il ricordo della distruzione ad opera di bomba nemica, del magnifico affresco del Tiepolo nella chiesa degli Scalzi a Venezia. Nella rovina del dipinto restarono illese le pitture che decoravano i peducci della volta, e che ad opera del restauratore Steffanoni, sono stati felicemente strappati e riportati su tela. La spesa è stata di L. 2900.

— **Chiesa di S. Nicolò dei Mendicoli.** — Sono stati approvati i lavori occorrenti pel restauro della muratura del campanile della monumentale chiesa di S. Nicolò dei Mendicoli in Venezia.

Tali lavori importano la spesa complessiva di L. 1990 e saranno eseguiti in economia dalla Sovrintendenza ai monumenti di Venezia.

— La stessa Soprintendenza ha compilato una perizia dell'importo di L. 1995 per il restauro dell'ossatura lignea del coperto, degli impalcati e delle scale del campanile nella chiesa di S. Nicolò dei Mendicoli in quella città.

La somma in parola è stata già messa a disposizione della Soprintendenza, che dovrà eseguire i lavori in economia.

VERONA. - **Chiesa di Santa Maria in Organo.** — A cura della Soprintendenza ai monumenti di Verona proseguono i restauri degli stalli del Coro di Santa Maria in Organo, affidati al prof. Ferrario.

Con recente provvedimento è stata approvata una nuova perizia, dell'importo di lire 14,250, per il completamento del restauro di tutti gli stalli a muro e del leggio.

URBINO (prov. di Pesaro). - **Chiesetta dell'Homo.** — Con decreto del 25 novembre 1918 si è approvato il contratto stipulato dalla Sovrintendenza ai monumenti di Ancona coll'assuntore sig. Guglielmo Filippini per la esecuzione dei lavori di restauro della cappella affrescata nella chiesetta dell'Homo in Urbino.

La spesa prevista per siffatti lavori ascende a L. 1390,15.

NECROLOGIE.

FRANCESCO FORNARI.

Il 16 marzo scorso cedeva a una violenta e lunga malattia la giovane vita di Francesco Fornari, pittore della R. Sovrintendenza agli Scavi di Roma e libero docente di archeologia nella R. Università.

Francesco Fornari era nato a Napoli il 19 gennaio 1888, e nella città natale aveva iniziato i suoi studi prima nel collegio dei Padri Barnabiti, poi nel R. Ginnasio Antonio Genovesi. Le ottime doti naturali di ingegno, di memoria, di senno, di vivo desiderio di apprendere, furono singolarmente favorite ed affinate dal frequentare la casa del pro-zio, l'abate Vito Fornari, l'illustre scrittore e filosofo, bibliotecario della Nazionale di Napoli, e dal prendere colà ancora fanciullo dimestichezza con i più eletti ingegni del mondo letterario napoletano. E altra benefica influenza venne alla formazione del suo spirito giovanetto dall'amicizia della famiglia Rotondo, dove si raccoglievano i migliori artisti di Napoli, e si acquistavano e conservavano le più belle loro opere.

Venne poi in Roma, ove compì con magnifici risultati i suoi studi. Licenziato con onore dal Liceo Torquato Tasso, si laureò poi in lettere a pieni voti, conseguendo infine con altissima lode la borsa di studio per la Scuola di Archeologia, e la nomina ad assistente alla cattedra di archeologia. Nel 1914, riuscendo primo nel concorso, ottenne il posto di Ispettore presso la R. Sovrintendenza degli Scavi di Roma, che degnissimamente ed operosissimamente ricoprì per un tempo — ahi! — troppo breve. I doveri impostigli dal suo nuovo ufficio e da lui assolti con zelo esemplare, pure assorbendo quasi intera la sua giornata, non gli impedirono di continuare con assidua severità gli studi a lui diletti, sicchè nel 1916 chiese ed ottenne, con l'unanime assenso della Commissione giudicatrice, la libera docenza in archeologia nella R. Università di Roma, e nel 1917 e '18 tenne il suo primo corso, che gli studenti, giudici ottimi, dichiararono d'avere seguito con sommo interesse e profitto.

Ma tanto mirabili doti d'ingegno, tanto tesoro di cultura studiosamente raccolto erano piccolo pregio, ove si confrontino con le squisitissime doti dell'animo, con la limpida rettitudine, con la serenità di giudizio, con la nobiltà degl'intendimenti e degli ideali, con quell'armonioso equilibrio di dolcezza e di gravità, di bontà e di fermezza, che lo fecero degno, in grado eminente, dell'affetto e del rispetto di tutti.

Il lungo frutto di cospicua produzione scientifica che si era certi di poter attendere dal Fornari sia nel campo della ricerca sul terreno, sia in quello dell'insegnamento, viene ora per la morte di lui a mancare. Ben dobbiamo dolerci di averlo perduto, ben dobbiamo compiangere la diletta sposa e i desolati genitori; ma pianger lui senza fine e abbandonarci al dolore disperato ed inerte nè noi dobbiamo nè i suoi cari. La vita che tutto logora e corrode, non ha avuto il tempo d'attaccarlo; egli si è allontanato da noi come un vittorioso, intatto nella robustezza dell'ingegno e nella nobiltà dell'animo, nella dignità della vita e nell'interezza della buona fama giovanilmente raggiunta; nessuna promessa egli ha smentito, nessuna speranza egli ha deluso. Così egli passa all'eternità; non sterile pianto gli dobbiamo, ma memore riverenza: molti dei viventi potrebbero invidiare la sorte di lui.

ROBERTO PARIBENI.

Pubblicazioni di Francesco Fornari.

1. *Monumento sotterraneo presso Porta Maggiore in Roma*, « Notizie degli Scavi », anno, 1918, fasc. I, pag. 10 e segg.

2. *Studi Polignotei*, « Ausonia », anno IX, MCMXIV, pag. 93-122.

3. *Adattamenti e sopravvivenza di elementi artistici greci*, Conferenza detta all'Associazione archeologica romana il 9 aprile 1916, con numerose proiezioni. Roma, tip. del Senato, 1916.

4. *Les légendes de l'alta Semita et le tombeau de S. Cyriaque sur la voie d'Ostie* (Le recenti esplorazioni del cimitero di S. Ciriaco al VII miglio della via Ostiense, pl. 2), Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'art, publiés par l'Ecole française de Rome, T. XXXVI, pag. 57-72, L. Duschesne et F. Fornari.

5. *Forma e contenuto nello studio dell'arte greca*, Roma, 1918, tig. del Senato. Prolusione al corso libero di Archeologia e Storia dell'arte nella R. Università di Roma per l'anno accademico 1917-1918.

6. *La pittura decorativa di Ostia*, « Studi Romani », Anno I, 1913.

7. *Ricerche sugli originali dei dipinti pompeiani col mito di Achille in Sciro* (con tre tavole) « Bullettino della Comm. arch. comunale di Roma », anno 1916, pag. 55-77.

8. *Un colombario sull'Appia presso la Basilica di S. Sebastiano*, « Studi Romani », anno I, 1913, pag. 355-370.

9. *Penteo e le Erinni in un Rilievo antico*, « Bullettino della Comm. arch. comunale di Roma », anno I, 1912, fasc. IV.

10. *Della origine del tipo dei magi nell'antica arte cristiana*, « Nuovo bullettino di archeologia cristiana », anno XVII (Roma 1911).

11. *Le recenti scoperte nel Cimitero di S. Ciriaco a Mezzocammino*, « Notizie degli Scavi », anno 1916, fasc. 4°, pag. 123 e segg.

12. *Rilievi di S. Vittorino* (Amiternum), « Notizie degli Scavi », anno 1917, fasc. 10, 11, 12.

13. *Il rito della cena alla « Mater Larum » nel culto Arvalico*, « Bullettino della Comm. arch. comunale a Roma », fasc. III-IV, anno 1914.

14. *Di un antico tempio presso al Circo Flaminio*, « Bullettino della Commissione arch. comunale di Roma », fasc. III, anno 1911.

15. *Le memorie Isiache di Pompei* « Rivista storico-critica delle Scienze Teologiche », anno V (1909), fasc. VI.

16. *Immazione e cremazione* (Bilychnis), « Rivista di Studi religiosi », fascicolo maggio-giugno 1912.

17. « *Helvetii* », in Dizionario epigrafico di antichità romane di E. De-Ruggero, Vol. III, p. 671-674.

18. *Regione V. (Esquiliae)*, Topografia romana, « Bollettino dell'Associazione archeologica romana », ottobre-dicembre 1912.

19. *Il ritratto nell'arte antica*, « Bollettino dell'Ass. arch. romana », anno V, 1915, n. 6-12,, pag. 139 e segg.

20. *Base di colonna trovata a Montecitorio*, « Notizie degli scavi », anno 1915, fasc. 10, pag. 321 e segg.

21. *Statua di Sezze*. « Notizie degli scavi », anno 1916, fasc. 5, pag. 181 e seg.

22. *Statua di via Latina*, « Notizie degli scavi », anno 1915, fasc. 2, pag. 35 e segg.

23. *Statua d'Anzio*, « Notizie degli scavi », anno 1915, fasc. 2, pag. 35 e segg.

24. *Mosaici del Tevere*, « Notizie degli scavi », anno 1916, fasc. 10, pag. 311 e segg.

25. *Iscrizioni di via Po*, « Notizie degli scavi », anno 1916, fasc. 3°, pag. 95 e segg.

26. *Cimitero di Ponziano*, « Notizie degli scavi », anno 1917, fasc. 10, 11, 12, pag. 273 e segg.

27. *Sarcofago di via Casilina*, « Notizie degli scavi », anno 1915, fasc. 5, pag. 166 e segg.

28. *Colombario di via Principe Eugenio*, « Notizie degli Scavi », anno 1916, fasc. 12, pag. 389 e segg.

29. *Scoperte di antichità a Piazza Colonna, prima relazione*, « Notizie degli Scavi », anno 1914, fasc. 2, pag. 419; *seconda relazione:* « Notizie degli Scavi », anno 1917, fasc. 1°, pag. 9 e segg.

30. *Scoperte di monumenti sepolcrali antichi presso la via Statilia*, « Notizie degli Scavi », anno 1917, fasc. 5°, p. 174.

31. *Sarcofagi della Marranella*, « Notizie degli Scavi », anno 1915, fasc. 5.

32. *Altre varie relazioni*, « Notizie degli Scavi », anno 1914, fasc. 8; anno 1915, fasc. 7; anno 1915, fasc. 12.

33. *Lavatio Matris Deum*. « Boll. dell'Associazione archeologica romana », anno 1912, n. 4, pag. 87-89.

34. *Il battesimo nelle varie religioni*, « Boll. dell'Associazione arch. romana », anno 1914, n. 3, pag. 79-81.

35. *Il ritratto di Virgilio*, « Boll. dell'Ass. arch. romana », anno 1914, n. 6-7, p. 179-183.

36. *Un frammento di rilievo dell'antiquarium di Ostia*, « Boll. dell'Associaz. arch. romana », anno 1914, pag. 16-19.

37. *Notiones archeologicae christianae disciplinis theologicis coordinatae*, P. Sixtus, pars secunda. Romae MCMX, Recensione nella « Rivista storico-critica delle scienze teol. », anno 1910, pag. 409.

38. *I misteri eleusini*, Recensione dell'opera « Les mystères d'Eleusis », P. Foucart, Paris, 1914, « Bollettino di Letteratura critico-religiosa », 1914, fasc. 3°, pag. 72 e segg.

39. *La speranza della resurrezione nella primitiva arte cristiana*, Recensione dell'opera di L. Sybel « Auferstehunghoffnung in der frühchristlichen Kunst », 1914, « Bollettino di Letteratura critico religiosa », 1915, pag. 173.

40. « *Bollettino archeologico* » della Rivista storico-critica delle Scienze teologiche:

1° anno IV (1908), pag. 701-721;
2° anno V (1909), pag. 710-731;
3° anno VI (inedito).

41. *In corso di pubblicazione* (postuma), uno studio sulle statue delle divinità nell'arte greca.

DUCA VINCENZO RUFFO DELLA FLORESTA.

Una delle prime vittime della funesta epidemia influenzale in Patti, in quest'anno, fu il Duca Vincenzo Ruffo dei Principi della Floresta, patrizio messinese e napoletano, morto il 6 dello scorso luglio.

Egli era uno dei discendenti della *Magna Domus* dei Ruffo di Calabria, di cui innumerevoli autori hanno scritto, che con Don Antonio Ruffo, nel 1641, originò il ramo dei Ruffo di Messina, biforcatosi poi nei due rami dei Principi di Scaletta ecc.... e dei Principi della Floresta, Duchi Ruffo.

La discendenza del Duca Vincenzo Ruffo, nato a Messina l'11 agosto 1857, non poteva essere quindi più nobile, ma ciò non avrebbe certamente attirato su di lui l'attenzione dei suoi concittadini se alla nobiltà della stirpe non avesse aggiunta quella dell'animo, se alla nascita non avesse accoppiato le qualità di mente che in ogni tempo fanno eccellere le persone colte, e se della sua vasta cultura non avesse dato segni svariatissimi.

Educato nel collegio Tolomei in Siena, retto dai Padri Scolopi, cominciò fin d'allora a farsi notare per la svegliatezza del suo ingegno, vincendo perecchie gare, fra le quali quella di una poesia a S. Caterina da Siena, che fu giudicata degna della stampa. — Ma non fu la poesia l'arte verso la quale egli inclinava; continuando gli studi classici la storia lo attrasse maggiormente.

Egli sentiva in modo squisito tutto ciò che era nobile ed elevato e viveva in un mondo ideale superiore, improntando le sue azioni a quelle degli antichi cavalieri, mettendo la massima scrupolosità nella rettitudine e nell'onestà. — Fiero dei suoi natali, aristocratico nei sentimenti, egli era poi affabilissimo coi più umili, ed i suoi modi democratici lo facefano amare da chiunque lo avesse conosciuto. La sua compagnia era ricercata perchè piacevole ed istruttiva. — Ritiratosi da molti anni in Patti per accudire alle sue proprietà, in poco tempo si cattivò la stima del nuovo paese di adozione, tanto che fu chiamato a parecchie cariche che disimpegnò sempre con esemplare giustizia ed imparzialità, anche a costo di far dispiacere a persone amiche.

Fu Presidente della Congregazione di Carità, le cui sorti rifiorirono sotto la sua amministrazione, dell'Ospedale, del Comitato civile di resistenza, Delegato della Croce Rossa, Ispettore onorario per le antichità e monumenti. Fu socio di parecchie Società di storia patria siciliane e calabresi, del Circolo numismatico napoletano ecc....

Egli scrisse molto, e non tutto arrivò a pubblicare. — Fra le principali pubblicazioni nomineremo, sull'Archivio Storico Messinese: *Lotte della Città di Patti nel secolo XVII, La Rivoluzione messinese dal 1674 al 1678;* sull'Archivio Storico della Calabria: *Pietro Ruffo di Calabria Conte di Catanzaro, Nicolò Ruffo di Calabria marchese di Cotrone e conte di Catanzaro, Lettere e quadri di Mattia Preti per la Galleria Ruffo;* sul Bollettino della Società Calabrese di Storia patria: *Schizzi storici di psicologia calabrese;* sull'Archivio Storico Siciliano: *La Zecca di Messina, Una poesia di Simone Rao, Un cenno sulla Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina.* — Il lavoro completo importantissimo su detta *Galleria Ruffo,* con una grandissima quantità di documenti inediti, fu pubblicato poi nel 1916 sul *Bollettino d'Arte* del Ministero della Pubblica Istruzione.

Alla sua morte era in corso di pubblicazione sull'Archivio Storico della Calabria: *Il Cardinale Fabrizio Ruffo.* — Sebbene tanto si sia scritto su questo soggetto, l'autore ha trovato nuova materia da aggiungere per far risaltare la figura del grande Prelato, in seguito anche a notizie attinte dall'archivio di casa Ruffo, così ricco di documenti interessantissimi.

Tutti i suoi lavori storici hanno portato grande incremento alla storia della Calabria, della Sicilia ed a quella della Casa Ruffo di Calabria che tanta parte vi ebbe in tutte le vicende dall'epoca normanna fino alla rivoluzione di Napoli del 1799.

Il Duca Ruffo fu anche conferenziere ed autore di qualche poesia originale. A rilevare l'importanza del lavoro sulla *Galleria Ruffo in Messina nel secolo XVII* vogliamo riportare ciò che Corrado Ricci scrive al principio della sua recente opera su *Rembrandt in Italia:* « Ora una recentissima pubblicazione intorno « alla Galleria Ruffo (già in Messina) getta tale « un fascio di luce sopra alcuni atti ed alcune « opere del maestro, in rapporto appunto al- « l'Italia, da meritare che si torni subito sul- « l'argomento ». Ed in una lettera il Ricci stesso dice che tale lavoro *costituisce il maggior contributo portato alla Storia della Pittura* della seconda metà del 1600.

Col Duca Vincenzo Ruffo è scomparso il gentiluomo, lo storico, lo studioso che tanto lustro ancora avrebbe potuto dare alla sua patria ed al suo nome.

G. R.

LUIGI NONO.

Era nato a Fusina, il 1850, con l'istinto più che con la vocazione della pittura, tanto che, ad undici anni, istoriava le pareti della casa paterna con le storie più importanti del Vecchio Testamento. Inscritto nell'Accademia di belle arti di Venezia, vi frequentò la scuola di Gherardo Molmenti. A venti anni si presentò nell'agone artistico esponendo la *Scala d'oro del palazzo Ducale* e *Verso sera*.

Gli stessi titoli di queste prime opere ci mostrano l'artista oscillante fra l'obbiettiva rappresentazione del vero e la malinconica sentimentalità romantica di moda a quei giorni.

Ma presto, l'influenza di Giacomo Favretto si fece sentire prepotente in lui che, fra gl'imitatori del gentile poeta della calle e del campiello, apparve come il più acuto, il più squisito interprete della vita popolare, il dotato di originalità. A questo periodo appartengono *I primi passi; Vice mamma; La fruttivendola; La morte del pulcino; Il ritratto del nonzolo.*

Più tardi dall'osservazione dei modesti fatti della vita esteriore Luigi Nono assurse alla evocazione dei profondi sentimenti dell'anima umana e creò i due suoi capolavori nel *Refugium peccatorum*, conservato nella Galleria Nazionale di arte moderna in Roma, e nell'*Ave Maria*, esposta a Monaco nel 1893 e acquistata per il Museo Revoltella di Trieste.

Assiduo delle biennali veneziane e delle più importanti mostre artistiche d'Europa e d'America, espose nel 1887 a Venezia *Ruth* e *I recini da festa*, nel 1888 a Bologna la *Fruttivendola*, oggi decoro della pinacoteca di Monaco di Baviera, nel 1915 in S. Francisco di California *Il caro nome*.

Il Museo del Lussemburgo a Parigi, conserva del Nono un quadro di una calma e serena bellezza, intitolato *La prima pioggia*.

Negli ultimi mesi, dopo l'immeritato rovescio subito dalle armi italiane a Caporetto, si era trasferito a Bologna, ma la laguna, nei cui margini era nato, lo richiamava invincibilmente. Ed egli il 17 ottobre scorso è morto a Venezia, nella sua casa alle Zattere, proprio quando stava per riaprirsi l'Istituto di belle arti dove aveva insegnato per lunghi anni, e quando la città da lui idolatrata si accingeva a risorgere più gloriosa e più bella dal suo lungo martirio.

ERRATA-CORRIGE.

Errata-Corrige all'articolo di M. Salmi, *Bernardino Zaccagni e l'Architettura del Rinascimento a Parma* (*Bollettino d'Arte*, fasc. 5-8, Maggio-agosto 1918).

A pag. 95 (pag. 15 dell'estratto), linea 4, leggi: *di S. Sepolcro* invece di: del S. Sepolcro.
Linea 11, leggi: *finestre geminate* invece di: finestre germinate.

A pag. 99 (pag. 19 dell'estr.), linea 7, leggi: *quel lavoro* invece di: quei lavoro.

A pag. 100 (pag. 20 dell'estr.), linea 5, leggi: *nella costruzione* invece di: della costruzione.
Nota 2, leggi: *ta n 8* invece di: al n. 8.

A pag. 104 (pag. 24 dell'estr.), linea 28, leggi: *troviamo* invece di: tornano.

A pag. 113 (pag. 33 dell'estr.), linea 4, leggi: *imitate* invece di: imitato.
Linea 17, leggi: *si scopre* invece di: is scopre.

A pag. 114 (pag. 34 dell'estr.), nota 1, linea 3, leggi: *identico* invece di: identica.
Nota 6, linea 5, leggi: *doc. 51* invece di: doc. 50.

A pag. 116 (pag. 36 dell'estr.), linea 44, leggi: *con un fregio* invece di: da un fregio.
Nota 4, leggi: *docc. 41-43* invece di: doc. 40-42.

A pag. 117 (pag. 37 dell'estr.), nota 3, leggi: *doc. 42* invece di: doc. 41.

A pag. 118 (pag. 38 dell'estr.), linea 40, leggi: *depositate* invece di: depositati.
Nota 1, leggi: *docc. 44-45* invece di: doc. 43-44.
Nota 2, leggi: *doc. 49* invece di: doc. 48.
Nota 3, leggi: *doc. 55* invece di: doc. 54.

A pag. 120 (pag. 40 dell'estr.), nota 3, leggi: *doc. 48* invece di: doc. 47.
Nota 4, leggi: *doc. 53 e doc. 51* invece di: doc. 52 e 50.
Nota 5, leggi: *doc. 54* invece di: doc. 53.

A pag. 121 (pag. 41 dell'estr.), nota 2, leggi: *doc. 49* invece di: doc. 48.

A pag. 122 (pag. 42 dell'estr.), nota 1, leggi: *doc. 55* invece di: doc. 54.

A pag. 127 (pag. 47 dell'estr.), linea 43, leggi: *a tutti* invece di: tutti.

A pag. 129 (pag. 49 dell'estr.), linea 7, leggi: *una più* invece di: un più.

A pag. 135 (pag. 55 dell'estr.), fig. 32, leggi: *Agrate* invece di: Agrati.

A pag. 139 (pag. 59 dell'estr.), linea 2, leggi: *due tartarughe in bronzo* invece di: due tartarughe.
Linea 5, leggi: *risulta ben provata* invece di: è ben provata.

A pag. 143 (pag. 63 dell'estr.), linea 4, leggi: *accoppiati* invece di: addoppiati.
Linea 10, leggi: *il Campi a S. Margherita di Cremona* invece di: il Campi.

Redattore responsabile: LUIGI PARPAGLIOLO.

Roma, 1919 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.

Anno VI. Maggio-Agosto 1919 N. 5-8.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

(*Supplemento al « Bollettino d'Arte »*).

DAL DODECANESO

Per missione affidatami dal Ministero della Pubblica Istruzione, ho visitato dal 13 giugno al 10 luglio 1919 le isole di Rodi, Syme, Kos ed ho toccato due luoghi di Asia Minore, Alicarnasso (Budrum) e Cnido. È questo il territorio dell'antica Esapoli dorica ed è quello ove maggiormente splende l'arte latina dei Cavalieri di Rodi.

Opera di esplorazione, registrazione di monumenti, illustrazione di singoli edifici è stata compiuta in questi luoghi da infaticabili e valorosi studiosi italiani quali G. Gerola, G. G. Porro e tale lavoro si è continuato senza interruzione da quando in Rodi è stata stabilita una missione archeologica sotto la direzione del dott. A. Maiuri, la cui modestia è pari al suo fervore. Quindi a me rimaneva solo il grato compito di constatare quanto in pochissimi anni l'autorità e la scienza italiana avevano fatto in queste terre.

Il compito mi è stato agevolato in tutti i modi da colui che aveva richiesto tale missione, da S. E. il Tenente Generale V. Elia, Comandante il Corpo di occupazione dell'Egeo, il quale, continuando la tradizione dei suoi predecessori, è stato realmente l'anima di questa assidua opera di protezione svoltasi intorno ai monumenti delle isole. Egli ha trovato nel Colonnello del Genio A. Boyancè un collaboratore instancabile ed appassionato, ma ha saputo anche inspirare tale rispetto e tale amore per l'opera d'arte antica in tutti i suoi dipendenti fino all'umile soldato che pazientemente libera dalla deturpante calce moderna l'aurea pietra dei monumenti dei Cavalieri. Notevole lavoro è stato compiuto, specialmente a favore delle mura di Rodi, dall'archeologo G. Biondi che si trova nell'isola fino dalla nostra occupazione. E così il nostro esercito si presenta in queste terre di oriente nella nobile missione storica e romana di custode della civiltà, ed un incontestabile prestigio politico ne deriva da quell'opera che aridi spiriti potrebbero considerare sterile e dispendiosa infatuazione per il passato.

Arte dei Cavalieri. — Per chi venga dalla terra di Grecia, dove la civiltà ha avuto il più brusco arresto con la fine del mondo antico, dove sembra quasi un enigma come coll'apparire del Cristianesimo si sia esaurita la potenza creatrice di quel popolo, che pure aveva dato all'umanità l'immortale fondamento per ogni ulteriore vita dello spirito, dove la civiltà bizantina appare quasi rattrappita nelle sue chiese meschine, la *clara* Rodi ci appare coi suoi monumenti dei Cavalieri come un lembo di mondo latino, ove l'arte si erga possente per attestare l'inesauribile genio della razza.

Adoprando pietre delle rovine greche, ma connettendole secondo le forme dell'arte occidentale, i Cavalieri hanno creato cinte di mura e palazzi, ospizi e chiese, e non il solo genio latino, ma il particolare volto della loro terra imprimono negli edifici, cosicchè non senza orgoglio patrio si osserva che se per lo più le costruzioni dei Cavalieri spagnoli s'impongono per la grandezza dei blocchi, quelle dei Cavalieri francesi appagano l'occhio per la ben connessa rete dei piccoli conci e per l'eleganza delle incorniciature floreali di stemmi e di porte, solo nelle costruzioni dei Grammaestri italiani, di Battista Orsini (1467-1476) e di Fabrizio del Carretto (1513-1521) l'architettura sembra raggiungere un perfetto equilibrio per la grandiosità della linea, per la coesione della costruzione per la proporzione delle pietre.

Rodi - La cinta delle mura. — Chi percorra nel giro di ronda, nei fossati, nei cammini intermedi le fortificazioni della città di Rodi e ne afferri la linea architettonica e la struttura, e questa e quella ponga in rapporto con gli stemmi, ha l'impressione che un così formidabile baluardo sia il risultato di una rivalità artistica fra nazioni diverse, non dissimile da quella che nella difesa rendeva più ambito per una nazione il tratto più pericoloso.

A queste fortificazioni, come l'opera più complessa dell'arte cavalleresca, ha dedicato le sue maggiori cure il Comando del Corpo

Fig. 1. — *Rodi* - Porta S. Paolo (dopo il restauro).

di occupazione cominciando dalla porta San Paolo, sulle cui mura allo stemma del Grammaestro Orsini si associa quello del pontefice Sisto IV. Un confronto tra lo stato precedente di questa porta e il suo aspetto presente mostra quale sapiente lavoro sia stato compiuto (fig. 1-4).

Lavori analoghi sono stati eseguiti in un'altra delle porte principali della città, quella di Amboise, che con le retrostanti porte di S. Antonio e dei Cannoni, costituisce uno dei più complessi e monumentali sistemi di difesa.

Ma la cinta di mura non è stata curata soltanto nei nuclei delle porte, è stata riordinata, sgombrata, assestata in tutto il suo corso e nei suoi vari elementi, cosicchè questo cospicuo esempio di architettura militare si può oggi godere in una pittoresca e nitida esattezza di linee.

Via dei Cavalieri. — Se le fortificazioni sono la corona radiata di Rodi, dell'isola del sole, l'austera e solitaria via dei Cavalieri, che dal porto sale al Collachio verso il pa-

Fig. 2. — *Rodi* - Porta S. Paolo (dopo il restauro).

lazzo del Grammaestro, è l'arteria nella quale doveva pulsare la vita di armi e di fede a cui si erano legati per un ideale comune genti di stirpe diversa. Qui e nelle traverse adiacenti si affacciano l'uno accanto all'altro gli alberghi delle varie lingue, l'ospedale dell'Ordine, la Cappellania, le case private dei Cavalieri insigni. E toltone l'albergo di Francia, che fu restaurato per opera del governo francese, non v'è ormai edificio nella via dei Cavalieri sul quale non si sia esercitata la provvida opera di tutela dell'autorità italiana.

Ospedale dei Cavalieri. — Lavoro magistrale è stata la liberazione ed il restauro dell'Ospedale dei Cavalieri (fig. 5-6). Fino dai primi tempi della nostra occupazione tutto si è fatto per ridare il suo pristino aspetto a questo insigne monumento, che durante la dominazione turca era stato trasformato in caserma.

Fig. 3. — *Rodi* - Porta S. Paolo (dopo il restauro).

Ma non è passato anno di poi che non siano stati compiuti altri lavori di integrazione e di rifinitura, che nuovi saggi di scavo e di ripulitura non abbiano insegnato qualche cosa di più sulla pianta e sull'architettura originaria del monumento.

Indimenticabile impressione oggi se ne riceve entrando nel vasto e libero cortile sulle cui arcate, che l'architetto volle intenzionalmente dissimmetriche, si slancia, cupola luminosa, il cristallino cielo di Rodi. Non meno imponente è il vasto salone del primo piano con la linea mediana di arcate e le celle aperte nelle pareti. Il pensiero corre istintivamente alle vaste sale consiliari dei nostri palazzi comunali del medio-evo.

Museo. — Ed oggi l'edificio, che conobbe le soste dei pellegrini di Terrasanta, accoglie nel cortile, nell'ampio loggiato, nel salone, nelle sale adiacenti il Museo di Rodi, le sparse vestigia della civiltà tutta, dai sepolcreti micenei alle urne e ai cippi di età romana, dalle pietre tombali dei cavalieri alle maioliche variopinte e ai ricami vivi della più recente età.

Difficilmente, pur nella nostra Italia, edificio e collezioni appaiono meglio creati e disposti l'uno per l'altro. E la maggiore lode va resa al dott. A. Maiuri, che con le sole sue forze in breve tempo ha messo insieme un museo così cospicuo. Già da sola la collezione micenea della necropoli di Jalysos varrebbe a dare al Museo una posizione preminente, perchè è il primo esempio di una necropoli dell'ultimo periodo miceneo scientificamente scavata e sistematicamente ordinata.

Albergo d'Italia. — Ma sulla stessa via dei Cavalieri un altro insigne edificio è stato completamente liberato e con coscienzioso lavoro

Fig. 4. — *Rodi* - Porta S. Paolo (dopo il restauro).

di restauro restituito al suo aspetto originario. Esso è quello che con sicurezza si può ormai considerare l'Albergo della lingua d'Italia, sulla cui fronte vi è lo stemma del Gran-maestro del Carretto. Se per l'aspetto esteriore non può competere con l'adiacente Albergo di Francia, così ricco di motivi ornamentali, e presenta una facciata più sobria e più austera, d'altra parte ha, rispetto agli altri edifici analoghi, il privilegio di aver conservata quasi intatta la sua disposizione interiore, non distrutta come altrove da riadattamenti di case turche.

Con nobile pensiero il Comando del Corpo di occupazione ha voluto che questo edificio, sui cui portabandiera un tempo sventolavano i vessilli col motto *Italia*, la parola che per i Cavalieri italiani non uniti in un solo governo di nazione, corrispondeva agli stemmi degli altri reami, divenisse sede della Dante Alighieri, tornasse al culto della nostra lingua.

Case annesse all'Albergo d'Italia. — Il lavoro di liberazione è stato esteso a due piccole case annesse all'Albergo d'Italia, di cui si

Fig. 5.
Rodi - Ingresso all'ospedale dei Cavalieri.

ignora la denominazione, ma che sono quasi sicuramente abitazioni private di Cavalieri (fig. 7-8).

Albergo della lingua d'Alvergna. — Si davano gli ultimi ritocchi a questi edifici e già il Genio Militare poneva mano, dopo aver

Fig. 6. — *Rodi* - L'ospedale dei Cavalieri.

compiuto disegni e progetti, al restauro di un altro grandioso monumento, l'albergo di Alvergna (fig. 9) il cui ricco portale è uno

dei più caratteristici esempi di stile gotico trapiantato in Rodi.

Fig. 7. — *Rodi* - Albergo d'Italia e case annesse.

Albergo d'Inghilterra. — Se questo è il lavoro in corso, un altro se ne prepara per la generosa elargizione di un Cavaliere di Malta inglese, la restaurazione dell'albergo d'Inghilterra.

Fig. 8. — *Rodi* - Albergo d'Italia (dettaglio).

Castellania. — Ma questo piano di tutela dei monumenti di Rodi avrà il suo felice coronamento quando sarà liberata la cosidetta Castellania, edificio che s'innalza nel quartiere del mercato.

Allorchè questo monumento, il quale è ora nella parte superiore adibito a oratorio turco e nella parte inferiore a magazzini, sarà isolato dalle botteghe che presentemente vi sono addossate e sarà aperto al transito nel suo vasto porticato terreno, in modo che esso possa godersi nella sua perfetta massa architettonica e in tutta la sua decorazione scultoria dei colatoi e draghi, delle finestre, dei portali, Rodi avrà riacquistato il suo più sontuoso monumento, al quale aggiungerà pregio la perfetta conservazione della decorazione pittorica del soffitto nella sala alta. Tanto meglio ancora se contemporaneamente a questo lavoro sarà compiuto l'altro dell'isolamento della vicina porta di S. Caterina, le cui torri imponenti sono egualmente soffocate dalle botteghe del mercato.

Fig. 9. — *Rodi* - Albergo d'Alvergna. (prima dei lavori).

Fileremo. — Un altro gruppo di monumenti dei Cavalieri si ha sul Fileremo, la rocca che occupa il luogo dell'antica Jalysos nella parte nord-ovest dell'isola. Gli scavi fatti hanno dimostrato che la chiesa del Fileremo, celebre per la miracolosa immagine sacra finita a Pietrogrado, era stata costruita sulle rovine di un chiostro bizantino e questo alla sua volta sopra un tempio ellenistico. La chiesetta di singolare pianta irregolare è stata saggiamente restaurata, giacchè il coscienzioso restauro si è limitato ad un lavoro di rafforzamento.

Analogo lavoro di ripulitura e di assestamento è stato fatto nella cappellina semisotterranea che si trova a poca distanza dalla chiesa e che conserva, prezioso cimelio, pitture dell'età dei Cavalieri. Cosicchè oggi l'acropoli del Fileremo, con le sue torri bizantine all'estremità orientale, con le sue torri circolari dei Cavalieri sul ciglio settentrionale, col nucleo centrale dei monumenti già ricordati è uno dei complessi più notevoli di arte

salvati dalla tutela italiana. E come ricca è stata la suppellettile della necropoli di Jalysos ritrovata nelle colline sottostanti, è da sperare che torni alla luce sotto e presso i monumenti greci e cristiani il palazzo di età micenea, che non può mancare su tale acropoli.

Lindo. — Se sull'acropoli di Jalysos i Cavalieri costruirono soltanto edifici religiosi e torri di vedetta, un formidabile castello eressero sulla rocca di Lindo (fig. 10-11), della città posta sulla costa sud-est dell'isola, che anche dopo la fondazione di Rodi, alla quale contribuì con Jalysos e Kameiros, conservò la sua importanza come centro religioso per il suo tempio di Athena Lindia.

Il Castello dei Cavalieri chiuse nella sua cinta di mura l'antica acropoli, sulle fondamenta greche furono innalzati formidabili ba-

Fig. 10. — *Lindo* - Mura del Castello.

stioni e con le pietre degli edifici classici fu costruito il Castello. Monumento ancora oggi meraviglioso di arte militare esso domina da una superba altezza il mare circostante, esso appare più inaccessibile delle già inaccessibili rocce dell'acropoli. Sembra che l'arte dei Cavalieri abbia voluto creare ancora più alto dell'arte greca. Si comprende come tale aereo monumento abbia avuto molto a soffrire dal tempo. Si sono quindi resi necessari i lavori di assestamento e di restauro che il Genio italiano sta compiendo senza turbare in alcun modo la linea originaria del monumento. È stato già sistemato l'ingresso del castello, è stata rinforzata la chiesetta dell'interno, ed è da sperare che eguale buon esito abbiano i lavori ora iniziati per il muro di cinta.

Kos - Il Castello. — Se il castello di Lindo è di aerea creazione che domina mare e terra,

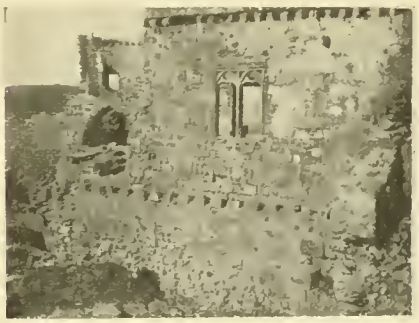


Fig. 11. — *Lindo* - Fianco della Chiesa nell'acropoli.

la vasta pesante bassa mole del castello di Kos (fig. 12) è la più potente opera di difesa che sia stata immaginata per un piccolo porto.

Il castello di Kos è nelle migliori condizioni di conservazione e di manutenzione. È stata questa una delle predilette opere del Comando del Corpo di occupazione. E ben lo merita il monumento, giacchè il suo sistema costruttivo è perfetto. Tale protezione è tanto più lodevole in quanto che in nessun altro castello, neanche in quello di Budrum, per le cui mura fu dispogliata l'antica Alicarnasso e particolarmente il Mausoleo, è stato riadoperato e perfettamente conservato tanto materiale antico. Centinaia sono i blocchi che presentano ancora le marche originarie, tra cui frequente quella della doppia ascia, del simbolo dello Zeus Cario, ciò che fa pensare che tale materiale provenga dall'opposta sponda, numerosi sono i tronchi di colonne giustapposti nelle mura e nelle vôlte come materiale da costruzione, abbondanti sono le epigrafi greche, notevole è la quantità di marmi figurati fra cui gli avanzi di un fregio ionico con scene dionisiache, la cui arte si avvicina a quella

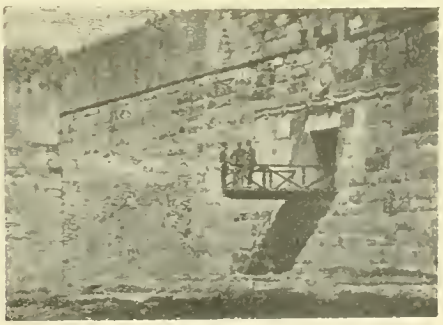


Fig. 12.
Kos - Ingresso al Castello dei Cavalieri.

del fregio del tempio di Artemide Leukophryene di Magnesia. Il Castello di Kos, oltre

che per se stesso, merita ed avrà la sua illustrazione per questa ricca decorazione di marmi antichi. Ma intanto, come nel caso dell'Ospedale dei Cavalieri di Rodi, il Comando del Corpo di occupazione ha voluto dare anche ad esso una sistemazione archeologica ed è stato adattato a Museo un edificio moderno entro la sua cinta. Questo Museo raccoglie già una notevole collezione di epigrafi e di marmi figurati.

E se sarà eseguito il progetto di abbattere due corpi di guardia turchi che ora fiancheggiano l'ingresso, in modo che il castello possa essere goduto nella sua vista d'insieme dal secolare platano detto di Ippocrate, anche qui sarà restituita la cornice paesistica ad un insigne monumento.

Budrum (Alicarnasso) - Il Castello di San Pietro. — Il castello di Budrum è certo, come edificio unico, la più imponente e la più vasta costruzione dei Cavalieri ed anche la più pittoresca, giacchè le sue alte torri dominano il porto e l'anfiteatro di colline sul quale si distendeva l'antica Alicarnasso. Essendo il baluardo più avanzato in terra nemica per la difesa della cristianità, i Cavalieri instancabilmente lavoravano per renderlo formidabile. Il numero enorme di stemmi ne è testimonianza.

Il Castello di Budrum ha grandemente sofferto per il bombardamento francese e inglese durante la guerra; granate in pieno ne hanno colpito in più parti mura e torri. Sarà necessaria una non indifferente opera di consolidamento e di restauro, e ad essa attendono da qualche mese i nostri soldati del genio.

Gli effetti di questo lavoro sono già visibili: è stata restituita alla sua bellezza originaria la facciata della chiesetta dei Cavalieri nell'interno del castello, forse la chiesa meglio conservata del tipo cavalleresco.

Ma non per la sola arte dei Cavalieri, anche per l'arte antica potrà essere utile questo lavoro di sistemazione del castello, giacchè non è da escludere che possa ritornare alla luce qualche altro marmo del Mausoleo di Alicarnasso. Appunto darante la guerra, quando i tedeschi occuparono il castello, fu ritrovata una bella statua di servo orientale accovacciato con gambe incrociate, che potrebbe appartenere alla decorazione del Mausoleo. La statua è ora conservata sul luogo.

E il castello di Budrum restaurato sarà la migliore sede per un Museo d'Asia Minore. Sarà la protezione latina agli insigni avanzi della civiltà greca e romana.

ALESSANDRO DELLA SETA.

SUR UN DIPINTO DI BERNARDO CAVALLINO.

(Relazione a S. E. il Ministro, del dott. Carlo Gamba).

D'incarico di V. E. mi sono recato a Napoli per esaminare il dipinto di Bernardo Cavallino in questione e dopo diverse accurate vi-

Bernardo Cavallino — Transito di S. Giuseppe.

site e confronti con opere sue e d'altri artisti contemporanei di scuola Napoletana mi sono potuto convincere essere il Transito di S. Giu-

Bernardo Cavallino — Transito di S. Giuseppe. (Particolare).

seppe, opera indiscutibile di quel raro e variabile pittore. Per quanto si dica essere stato il Cavallino allievo anche del Vaccaro, l'arte sua delicatissima non presenta alcun rapporto di stile con quel maestro sapiente sì, ma or-

dinario nell'immaginazione, nella scelta dei tipi e nella tecnica del colore. Il Cavallino si riallaccia invece evidentemente all'arte di Massimo Stanzioni nel periodo tardo intorno al 1645, quando dipingeva per la Certosa di San Martino la smagliante Deposizione della Croce e la Storia di S. Giovanni Battista con quelle figurine allungate e quegli azzurri di oltre mare che il Cavallino si appropriò e non abbandonò mai. Durante la sua breve vita l'arte sua seguì una continua evoluzione variando tipo, movenze e armonie di toni a seconda del sentimento che voleva esprimere, tanto che ogni suo quadro appare come una creazione nuova, ragionata e dipinta in una maniera differente da quanto si possa prevedere, qualità questa da vero artista. Il suo stile signorile e misurato si stacca dal suo tempo, precorre il settecento; il suo colorito variato ma mai violento, tutto delicatezze e trasparenza, sembra essersi perfezionato sui pittori di fiori o su Van Dyck. Vi sono tuttavia alcuni elementi che permangono in tutta l'opera; ma le figure allungate impostele con grande nobiltà e con precisione discreta ed eloquente di gesti; le carni ravvivate da lumeggiature specie nelle mani così espressive e nei piedi così delicati cui aggiungono trasparenza e nervosità; il color rosso non si riscontra quasi mai e predomina invece l'azzurro oltramarino, spesso vellutato, il giallo scuro talvolta rasato alla Van Dyck, un particolar verde fondo di mare ora chiaro, ora scuro. Tutte queste caratteristiche si riscontrano nel Transito di S. Giuseppe colle differenze relative alle dimensioni insolite per il Cavallino di questo quadro dalle figure tre quarti del naturale. La scena avviene in un ambiente oscuro dalle ombre trasparenti ove s'intravede un cammino col focolare acceso; a sinistra sopra un letto giace in iscorcio San Giuseppe già cadavere nelle sue carni livide ma non ributtanti, coperte da un drappo dal caratteristico color giallo scuro con un piede fuori lumeggiato nel modo già indicato e che ha un grandissimo rilievo. Nella penombra appena indicati come dal riflesso lontano del focolare appariscono due angeli con fiori, mentre uno più in luce sostiene la testa del morto; altri due angeli sulla destra appaiono pure in penombra ma in tono assai più chiaro, mentre sul davanti in piena luce sta inginocchiato un sesto angiolo in atteggiamento raccolto e devoto. Tutto questo contorno atto a preparar l'anima a un sentimento di reverenza, è pensato ed espresso con grande sapere per mettere in valore il gruppo centrale della Madonna, che conduce il divin Figlio presso il letto del morto Giuseppe. La Santa Vergine si tiene anche essa alquanto in ombra vestita di giallo bruno e avvolta in un manto verde cupo e guarda con occhi rossi di pianto la serena e bellissima figura del Cristo che illuminato di viva luce forma il centro di tutto il quadro; egli è vestito di bianco argentino ed ha un manto azzurro ultramarino dalle ampie pieghe raccolte ed incede con grande nobiltà, mentre accompagna col gesto delle delicate mani la Madre che accenna verso il morto. Anzi tutto il dramma di questa religiosa scena è vivificato da quelle quattro mani che parlano, mentre i volti si guardano con muta e dolorosa tenerezza. La bionda testa dell'angiolo inginocchiato sul davanti spicca sull'azzurro del manto del Redentore in modo bellissimo. Le mani e i piedi sono dei veri portenti di esecuzione nella maniera più tipica del Cavallino, la movenza del Cristo col piede avanzato è simile a quella del Centurione nel quadro della Galleria Corsini di Roma, il volto del Cristo rammenta specialmente quello coll'adultera a Verona; anche il tipo della Madonna con diversa espressione si riconosce in altri quadri; quello degli angioli è più regolare del solito appunto perchè più ricercato date le dimensioni inconsuete.

In complesso questo dipinto ha un'importanza grandissima, perchè dimostra come il Cavallino, del quale appena adesso si comincia a ricostruire la figura artistica, nell'avventurarsi ad un'opera di vasta mole, abbia compreso di dover sostituire al brio delle movenze e alla gaia varietà dei colori, unità di concetto e di colore, e abbia saputo esprimere ciò con tale elevatezza e profondità di pensiero e con tale scienza nella fusione delle tonalità da elevarsi al disopra della maggior parte dei suoi contemporanei specie nell'aver saputo divinizzar la figura del Cristo e della Madre.

Da ciò risulta la necessità che questo quadro venga acquistato dal Governo e che entri a far parte della R. Galleria Nazionale di Napoli poco sufficientemente ricca di opere di scuola Napoletana e in ispecie del Cavallino rappresentato da opere squisite ma guaste; mentre con l'acquisto del Transito di S. Giuseppe, essa accoglierebbe l'opera sua capitale.

Carlo Gamba.

RESTAURI ARTISTICI IN PUGLIA.

Durante gli ultimi mesi del 1917 e la prima metà del 1918, furono condotti nella regione pugliese alcuni restauri per iniziativa della locale Soprintendenza ai Monumenti, restauri dei quali occorre riferire in queste pagine, sia per la loro importanza, sia perchè vennero eseguiti con ampio concorso della Direzione generale di Antichità e Belle Arti.

Procedendo per ordine cronologico, menziono innanzi tutto la chiesa di San Leo presso Bitonto (Bari), edificio monastico di carattere gotico ad una sola nave e terminato con una tribuna quadrangolare, un tempo degli Olivetani oggi dei frati di S. Francesco i quali ne ripararono l'interno. In tale occasione — fanno molti anni — riapparvero nelle pareti della tribuna stessa alcuni affreschi assai malandati perchè già ricoperti da intonaco, sin da quando la primitiva copertura con travi a duplice spiovente erasi sostituita con una volta in mattoni, lunettata e sorretta da peducci. Infatti tale volta che può riferirsi al sec. XVI, invade la superficie dipinta dei muri di lato danneggiando superiormente le scene in essi rappresentate. Le manomissioni avvenute in quella parte del fabbricato, impedirono il ripristino della copertura; si provvide invece al restauro degli affreschi — doveroso invero — essendo trascorsi ormai tanti anni dallo scoprimento loro. Nella parte di fondo vi vediamo rappresentato il Redentore che benedice alla greca, entro un tondo sostenuto da due angeli; e sotto si svolge il Giudizio universale con la consueta teoria degli Apostoli; il Paradiso e l'Inferno, divise queste ultime scene da una monofora archiacuta. A sinistra l'Albero della croce in una forma più semplice di quella che siamo abituati a vedere in Taddeo Gaddi e negli altri giotteschi, ai piedi della quale, con altre immagini, stanno S. Benedetto e, inginocchiati, sei fondatori degli Ordini monastici che seguirono la regola benedettina. A destra, dove si conserva ancora in alto una traccia dell' antica decorazione a finte mensole dipinte, sono gli Evangelisti coi simboli rispettivi e tre Santi entro edicole, da identificarsi forse per S. Bernardo, S. Nicola e S. Caterina. Nell'intradosso dell'arco trionfale rimane traccia di altre immagini sacre. Del valore artistico ed iconografico delle pitture si dirà in altro luogo; basti accennare qui che appartengono alla fine del sec. XIII o agli inizi del XIV; che riflettono le caratteristiche bizantine unite a qualche elemento di derivazione italiana proveniente forse dal Lazio; che l'Albero della Croce è, con molta probabilità, il più antico che rimanga in Puglia e certo uno dei più rari nella regione, giacchè non se ne può segnalare, pel momento, che un altro coevo nella chiesa di S. Maria del Casale presso Brindisi.

E sebbene molto danneggiati, gli affreschi picchiettati nella superficie per farvi aderire l'intonaco, già prima di tale vandalismo, coperti di calce, meritavano di essere restaurati oltre che per l'accennato loro valore, perchè costituiscono l'unico monumento di pittura a fresco, di qualche ampiezza, che si trovi in terra di Bari, all'infuori delle decorazioni delle grotte o delle chiese scavate in parte nella roccia, come Santa Croce in Andria.

Il restauro eseguito dal Ministero dell'Istruzione e col concorso dei Francescani che si addossarono la spesa dell'impalcatura, venne affidato al sig. Domenico Brizi, il quale si limitò a quanto era puramente necessario per la conservazione degli affreschi dopo averne rimesse in luce le parti ancora rimaste sotto la calce: ad assicurare cioè le porzioni d'intonaco che minacciavano di staccarsi, a colmare le numerose picchiettature che turbavano — macchie chiare — la composizione delle varie scene, e colorirle con tinta di accompagno sempre riconoscibile per la sua diversa tonalità.

Ad un altro monumento — la chiesa di S. Caterina in Galatina (Lecce) — di qualche tempo più tardo e assai superiore come valore architettonico e decorativo, rivolse la Soprintendenza le più assidue cure. L'edificio fondato da Raimondello Orsini conte di Soleto, e sorto fra il 1384 e il 1391, nella sua nave di organismo gotico completamente coperta di pitture, presenta una certa rassomiglianza con la Basilica superiore di Assisi. Da questa peraltro si differenzia oltre per le proporzioni un po' gravi, per l'aggiunta di due strette navi per ciascun lato e di un'ariosa tribuna ottagona con la quale proseguì la quarta navata Giovanni Antonio del Balzo Orsini, intorno alla metà del secolo XV.

Gli affreschi organicamente condotti secondo un unico concetto, da pittori educati a Napoli sotto l'influsso dell'arte toscana ma con spiccato vivacissimo carattere del tutto meridionale, sono dei primi del quattrocento. Anzi poichè Francesco d' Arezzo firmò in una delle navatelle un affresco nel 1435, è da supporsi anteriore la decorazione della navata di mezzo. I dipinti di questa non subirono come quelli di S. Leo, l'onta dello scialbo; furono bensì molto danneggiati dall'umidità filtrante dall'alto nelle volte (quella della terza campata è la più guasta) e nelle pareti; o dalle pioggie che penetravano dai finestroni lungo gli sguanci.

Avanti perciò di restaurare gli affreschi, occorreva rimuovere, per quanto era possibile, le cause della loro rovina, col riparare la copertura a lastre (basole) posate sull'estradosso delle volte secondo il sistema diffuso nella regione, lastre in massima parte rinnovate e stuccate, con cemento. Furono quindi, nella zona dei dipinti da restaurarsi, rivedute accuratamente le finestre chiuse con le originarie transenne in pietra di semplicissimo disegno a listelli in senso verticale e orizzontale che formano rettangoli smussati agli angoli, occupati da piccoli vetri. Dopo tali opere preliminari si cominciò il restauro della prima campata come quella che presentava un maggiore interesse essendovi figurate le storie apocalittiche, ciclo riassunto nelle quattro vele e svolto nelle pareti con ricchezza di particolari rimasta ormai unica dopo che furono distrutte le pitture di Santa Chiara a Napoli. Non potendosi compiere in una sola volta, data la vastità dell'opera, il restauro dell'intera campata, il prof. Tito Venturini Papari di Roma incaricato di condurre il delicato lavoro, ripulì e consolidò le pitture delle vele ottimamente conservate, ed una fila delle storie nel muro di facciata e in quelli di fianco, giungendo cioè sino alla scena in cui i quattro angeli scendono dal cielo a trattenere i quattro venti (*Ap.* VII, 1). Per consolidare e rendere aderente l'intonaco dipinto che minacciava di staccarsi, si praticarono iniezioni di caseato di calce liquido e quando, nella volta, non fu sempre possibile, si fissarono grappe di rame. In talune zone l'acqua aveva lavato e consunto l'intonaco cancellando l'affresco; in quelle anzi dove parte dell'intonaco stesso era caduto, parve opportuno piuttosto che fissare il rimanente, toglierlo e mostrare il sottostante arriccio assai solido, in cui era disegnata in rosso la composizione.

Avendo il ciclo sopra a tutto valore iconografico, venne in tal modo restituita ad es. la scena in cui l'angelo apparisce a S. Giovanni nell'isola di Pathmos; nella quale il messaggero che dà fiato alla tromba, già scomparso sull'intonaco, si vede sull'arriccio e la composizione ne risulta così integrata.

Il lavoro compiuto con somma cura, fu eseguito coi fondi del Ministero dell'Istruzione e col concorso del Municipio di Galatina che provvide alla notevole spesa occorsa per costruire l'alta impalcatura di legname. È da sperare pertanto che l'opera prosegua per la conservazione non solo del ciclo apocalittico ma anche delle storie della Genesi, della vita di Cristo e di S. Caterina esposte nelle campate che seguono, nonchè della leggenda della Vergine, tolta dagli Evangeli apocrifi, nell'ultima nave di destra. E contemporaneamente che sia provveduto, come si vagheggiava, a restituire alla chiesa la sua austera, euritmica compostezza di linee, togliendovi il troppo che c'è e che la ingombra: il macchinoso organo secentesco in legname, demolito il quale torneranno in luce le storie della Genesi sulla parete sinistra; i tabernacoli e gli altaroli posti lungo i muri della navata, l'altar maggiore barocco da sostituirsi con uno di modeste proporzioni coi frammenti che si conservano dell'antico, affinchè possa vedersi intera, dall'ingresso della chiesa, la tribuna ottagona nella quale campeggia il gran monumento funebre di Giov. Antonio Del Balzo Orsini. E dovrà demolirsi il muro che chiude l'absidiola lungo la navatella di destra tutta affrescata e posta in mezzo alle storie della Vergine; e ridurre da ultimo al primitivo livello il pavimento che, nel rinnovarsi, fu di qualche poco rialzato nuocendo alle proporzioni dell'edificio.

***

La Puglia, oltre che di notevoli pitture in affresco, tra le quali primeggiano quelle sopra accennate e le altre di S. Maria del Casale presso Brindisi, è ricca di dipinti in tavola ed in tela meritevoli di conservazione e di studio. Appese ad una parete della chiesetta romanica di S. Margherita in Bisceglie (Bari), e incluse in brutti ornamenti barocchi, erano due tavolette bizantine unite a mo' di dittico (m. 1,35 × 1,60) figuranti S. Margherita e S. Niccolò di Bari fra storie della loro vita. Del valore iconografico di esse, già ebbe ad occuparsi il Salazaro che le illustrò nella seconda parte dei suoi *Studi sui Monumenti dell'Italia Meridionale*. Erano però ridotte in uno stato di abbandono veramente deplorevole, ridipinte in più punti, sollevati e cadenti in varie parti, imprimitura e colore.

Occorreva salvare le due pitture e restaurarle, anche perchè io penso che l'interesse loro sia aumentato dalla possibilità di datarle in modo approssimativo. È da credere infatti che come dittico, fossero riunite sull'altare romanico della chiesa stessa di S. Margherita che rimonta al 1197. Il dittico è dunque della fine del secolo XII e poichè l'altare coevo adorno della fenestella *confessionis* appariva quasi intatto sotto un ingombrante tabernacolo in legno, nulla di più opportuno che ricollocarvi le sacre immagini che le appartennero. Con tale intenzione le due tavolette furono restaurate con diligente perizia dal sig. G. Colarieti Tosti a spese del Ministero. Lo stesso restauratore provvide anche a togliere una spessa ridipintura da una Madonna a mezzo busto col

putto, di carattere bizantino, ma assai più tarda (m. 1,15 × 0,80); nella quale opera riapparve oltre che il colore originario, la figura del committente devoto. Il dipinto, che appartiene pure alla chiesa di S. Margherita, completerà così restaurato, con le tombe dei Falcone, l'artistica suppellettile del bel monumento romanico, intatto nelle sue linee e singolarmente armonico.

Sempre in Bisceglie, nel Convento delle monache francescane di S. Luigi, si vede una tavola con la Vergine e il Bimbo tra S. Francesco e S. Antonio da Padova, firmata da *Palvisino di Putignano*, un pittore pugliese, che a Napoli deve aver viste e studiate le cose dello Zingaro. L'opera interessante porta la data 1528, e conserva ancora l'antica cornice a intagli e ad oro, che si volge ad arco tondo includendo la sacra scena, e la lunetta con l'Eterno a mezzo busto (alt. mass.m. 1,95 × 0,92). Coi fondi del Ministero il Colarieti Tosti consolidò la tavola corrosa dai tarli e ridiede aderenza alle molecole di colore che minacciavano di licenziarsi.

Fu quindi, con una cauta pulitura, tolta la vernice che offuscava il dipinto e, sotto una spessa tinta nera, riapparve l'antica tonalità azzurra del fondo sul quale campeggia la sacra conversazione.

Nella vicina città di Molfetta fu restaurato un trittico del sec. XV, della chiesa ex francescana di S. Bernardino, malamente incassato in un altare con la data 1679. Rappresenta, sul fondo d'oro, la Visitazione nel pannello di mezzo (m. 1,26 × 0,65) e S. Francesco e San Antonio da Padova nei laterali (m. 1,17 × 0,42) cui sormontano due Santi a mezzo busto; e conserva pure una predella (m. 0,27 × 0,96) con Cristo e gli Apostoli a mezza figura. Sebbene sia opera di secondario valore, sembrò opportuno provvedere alla sua conservazione in quanto per stile si ricongiunge a quella corrente catalaneggiante fiorita a Napoli e in Sicilia nella seconda metà del Quattrocento cui va assegnato il dipinto. In Puglia esso costituisce l'unico esempio — almeno per ora — di quell'arte che è pure significativa per la storia della pittura nel Mezzogiorno. E se si fosse pensato ad esso prima di oggi, ai piedi del pannello di mezzo, avremmo letto forse il nome dell'autore e la data, distrutti l'uno e l'altra dai chiodi che i fedeli vi infissero per assicurarvi un' oleografia sacra. La quale, faceva ancora bella mostra di sè, coprendo l'antico dipinto, quando lo scrivente visitò la chiesa.

La Soprintendenza ai Monumenti provvide al restauro coi fondi di cui disponeva, valendosi anche di un concorso del patrono dell'altare in cui è collocato il trittico, Barone D'Amaly Lepore che sollecitato, vi aderì immediatamente.

Il Colarieti volse le sue cure al ripristino del quadro e sopra a tutto togliendo le ridipinture al fondo azzurro della predella condotta, a differenza del trittico, con saldezza di forme, e pure con finezza da miniatore, e colorendo con tinta neutra di accompagno, le parti non poche dove l'antico colore mancava.

Nella penombra di un vano adiacente alla sacrestia della Chiesa madre di Rutigliano (Bari), e collocato a grande altezza, rinvenni un polittico a cinque scomparti (m. 1,47 × 1,69) che fu facile — tolto dal suo ripostiglio — riconoscere come un'opera piacevole, di poco oltre la metà del Quattrocento, uscita dalla bottega dei Vivarini, e adunante le qualità stilistiche di Antonio e di Bartolomeo. Offuscato però dal fumo e annebbiato dalla polvere, dipinto sopra tavole oggi spugnose di tarli e fragilissime, la sua conservazione sarebbe stata compromessa se non si fosse provveduto urgentemente a consolidare il legno, a ridonare all'imprimitura, l'antica aderenza e ai colori il loro primitivo valore. Nel mezzo del polittico è rappresentata la Vergine in trono col Bimbo, e sopra, il Cristo risorto che esce dal sepolcro; ai lati S. Francesco e S. Cristoforo, S. Bernardino e S. Antonio e nella cuspide, a mezza figura, Santa Lucia e S. Margherita, S. Nicola e S. Cosma. Privo di ritocchi in quello che resta, perdette zone di imprimitura e di colore, specie nelle parti inferiori dei pannelli di lato, sostituite oggi con tonalità neutre. E tale rovina deve datar da molto tempo, giacchè essendosi quasi del tutto perduta la mezza figura di S. Lucia, un incauto coloritore del seicento rifece sulla nuda superficie lignea, la Santa che si è preferito conservare al sostituirla con una monotona macchia neutra, che sarebbe apparsa una troppo grande stonatura.

Nell' interessante polittico fu conservata anche una piccola semicolonna a spirale con capitellino fogliato che è quanto resta della vecchia cornice gotica. Il dipinto meritava, dopo il restauro, di essere esposto in luogo più degno; fu collocato perciò, sopra una mensola sulla parete lungo la navata di sinistra della chiesa, protetto da una custodia pure in legno, normalmente chiusa da una tenda. Alle quali opere provvide con lodevole zelo il Municipio di Rutigliano, mentre alle spese del restauro, eseguito dal prof. Colarieti Tosti, attese la Soprintendenza.

La Soprintendenza si occupò pure di un altro interessante polittico veneto, esistente nella sede del Municipio di Castellaneta (Lecce) ove era stato trasferito dalla chiesa dei Fran-

cescani, nei dintorni. Il dipinto porta nella tavola mediana con la Vergine che adora il Putto fra quattro angeli, la firma di Gerolamo da S. Croce e la data 1531. Scomposto però dal suo ordine primitivo, due pannelli laterali con S. Pietro e S. Nicola a intera figura, Santa Chiara e Santa Caterina d'Alessandria, a mezzo busto, si eran chiusi entro cornici rettangolari in legno pirografato del seicento, e i due estremi (m. 1,61 × 0,69) con S. Francesco e il Battista, entro due cornici decorate in modo simile, ma aventi una certa apparenza architettonica, con pilastri trabeati e un frontone troncato. Perciò sin dal sec. XVII il polittico era stato smembrato e due mezze figure di Santi, che completavano i pannelli suddetti, sono oggi nel Museo di Lecce; e della predella con Cristo e gli Apostoli rimanevano sei sole figure.

Appeso in una sala di passaggio, è facile immaginare quanto la polvere favorisse la già iniziata caduta del colore in piccole molecole, che aveva in ispecie danneggiata la immagine di S. Francesco. Compiuto il consolidamento e la pulitura dal sig. Domenico Brizi che vi attese con molta perizia a spese del Ministero e con un largo contributo del Comune, era necessario trovare una collocazione maggiormente adatta a conservare l'opera del tardo divulgatore di Giambellino e del Cima.

Si pensò dunque che la Cattedrale di Castellaneta sarebbe stata per vari riguardi la sede più degna ad accogliere il polittico.

In primo luogo perchè essendo un dipinto di soggetto religioso e mancando nel paese un Museo ed al Municipio un locale adatto, doveva di necessità tornare ad una chiesa. E non potendo esser questa la chiesa dei Francescani che è lontana dal paese ed ingombra da altaroni barocchi, si doveva scegliere il Duomo che ha simpatiche e maestose forme, un campanile gotico e, fra gli altri adornamenti del suo interno, stalli scolpiti e una tempera su tela del quattrocento, che fu forse un gonfalone, con la Trinità fra la Vergine e San Nicola, rifatti questi ultimi, ai primi del secolo XVI. Venne esposto dunque in buona luce sopra una mensola nella cappella a sinistra della tribuna. Ma non parve conveniente ridonare al polittico la forma antica, sia perchè la cornice di cui s'adorna non è priva di valore decorativo, nè conveniva affrontare il problema della ricostruzione di quella originaria mancando sul quadro ogni elemento; sia perchè trovandosi due pannelli nel Museo di Lecce e non potendoli ricomporre nell'opera, questa sarebbe rimasta sempre incompleta.

Si tentò invece una ricostruzione della predella. Oltre le sei figure ricordate, poste nella loro cornice a semplice sagoma, se ne trovarono nei magazzini del Municipio altre tre trasportate su marmo nel secolo scorso; le quali, per essere della medesima fattura ed altezza delle altre, indicavano chiaramente la stessa provenienza. Tenuto presente quindi l'atteggiamento degli apostoli in riguardo alla immagine mediana del Cristo, oggi mancante, si ricompose tutta la parte sinistra della predella; e, lasciato vuoto lo spazio di mezzo, si posero a destra le tre rimanenti immagini, includendo nella cornice di contorno un'altra zona rimasta senza figure. Si riebbero così le dimensioni antiche, e le parti non dipinte si colorirono con una tinteggiatura neutra. La predella figura oggi sotto il polittico; e di fronte a questo, si vede rifoderata e ripulita col concorso del Ministero e del Vescovo del luogo, la tela rappresentante la Trinità.

Un altro restauro fu eseguito nella regione pugliese. Nel coro della chiesa di S. Domenico di Giovinazzo (Bari) lo scrivente vide appeso un quadro sporco di polvere che riconobbe come il pannello mediano di una pala eseguita da Lorenzo Lotto nel 1542 per una confraternita di quella ridente cittadina. Nell'ancona era dipinto S. Felice vescovo, in cattedra, con S. Martino da Padova e S. Nicola da Tolentino. Dispersi questi, rimase il San Felice (m. 1,39 × 0,57), ma ottenebrato nel colore e nella tela lacero e raggrinzito in più parti. Occorreva quindi rintelaiare il quadro, rifoderarlo e ripulirlo cautamente, ciò che fece il prof. Venturini-Papari con grande coscienza. Vennero perciò rimesse in luce le magnifiche qualità di colore del dipinto, piacevole e brillantissimo, appartenente al periodo tizianesco del Lotto.

Dopo il restauro, la tela fu protetta da eventuali bombardamenti austriaci, dei quali Giovinazzo aveva triste esperienza, ed attende ora una destinazione adatta al suo singolare valore d'arte.

***

Le tavole e le tele in precedenza ricordate, spettanti all'arte veneta, ci spiegano facilmente – con l'espansione commerciale e politica della Serenissima – come abbiano potuto raggiungere le Puglie lontane. Sorprende invece a chi s'appresta a visitare la Cattedrale di Taranto, dopo averne ammirato il massiccio campanile bizantino-normanno e i fianchi inghirlandati d'archetti gotico-catalani, di trovarvi nell'interno una fresca opera d'arte del quattrocento fiorentino.

Lo stucco (m. 0,15 × 0,52) dunque che si vede seminascosto entro una cornice marmorea al tenue bagliore di un lume devoto, presso l'incrocio del transetto nella nave di destra, merita, per la sensazione nuova che offre, in antitesi con la produzione artistica consueta alle Puglie, qualche parola di più delle cose che passammo in rapida rassegna. La Vergine a mezzo busto in trono sorregge il Putto seduto sulle ginocchia materne sopra un cuscino. E il Bimbo succinto in una corta tunica stringe con ambe le mani un uccelletto schiamazzante e, quasi a render più forte la stretta, sembra, incurvando le spalle, raccogliersi tutto nell'atto. Un semplice ma squisito motivo ornamentale interrompe la liscia superficie del fondo: è un magro festone di frutta e fogliami pendente da due sottili candeliere terminanti con una face.

La dolce ed intima scena, spoglia d'ogni carattere divino, al quale alludono solo i nimbi dei due personaggi, ci riporta, dicevamo, a Firenze, e le miti forme gentili rammentano l'arte di Antonio Rossellino. Giovi ricordare il marmo con lo stesso soggetto della Galleria Liechtenstein datogli dal Bode, quello del Museo di Berlino e il tondo con la Natività al Bargello, in cui il manto si dispone come nella nostra Madonna, movendo dalla testa e scende dietro la spalla facendo una risvolta all'altezza del gomito. Il Bambino coi capelli ricciuti e il volto grassottello e tondeggiante è tipico pel Maestro tanto da far ritenere lo stucco derivato da un'opera rosselliniana finissima nel delicato lavoro di stiacciato e di timido bassorilievo, ma tradotta con una certa materialità nelle pieghe della tunica. Nei riguardi cronologici, l'acconciatura dei capelli uscenti dal velo come nelle cose del Verrocchio, la decorazione a festoni del fondo e lo stile progredito, rispetto all'attività del Rossellino, indicano con chiarezza la seconda metà del Quattrocento.

E la graziosa composizione piacque certo ai contemporanei: una replica che conserva, a differenza della nostra, traccie di antica policromia, fu esposta alla Mostra d'Arte Sacra in Ravenna del 1901 e pubblicata da C. Ricci che l'assegnò alla maniera del nostro scultore (*Emporium*, vol. XX, n. 117, sett. 1904, pag. 188); un'altra è in S. Nicola di Tolentino. Questa dimostra chiara l'identità con la nostra ed essendo, oltre che policromata, in migliore stato di conservazione, completa i particolari in quella scomparsi.

Lo stucco mancante di policromia originaria era coperto da grossolane ridipinture del seicento e fu liberato dall'alto strato di tinta a spese del Ministero, dal sig. Colarieti Tosti, riacquistando una finezza ignota — per la policromia — ai due esemplari sopra ricordati.

Come esso sia giunto così lontano non dicono i documenti. A Taranto fu portato forse da un qualche arcivescovo e vi si trovava nel settimo decennio del Cinquecento, come mi informa l'Arcid. Blandamura. Lo menziona infatti Mons. Lelio Brancaccio nella sua visita pastorale (1576-78), come esistente sopra un altare della cripta, dove lo vide nel 1609 l'arciv. Ottavio Mirto Frangipane che ne lasciò pure notizia.

Ma dell'opera d'arte collegata sempre ai ricordi del culto si era smarrito il valore. Tanto che il P. Ludovico De Vincentiis nella sua *Storia di Taranto* (Taranto 1878, vol. III, pagg. 72-74), dopo aver detto che dalla confessione il simulacro venne posto in una preziosa cappella eretta da Mons. Tommaso Caracciolo (1637-1663) e da essa trasferito nel 1844 da Mons. Blundo, dove oggi si osserva, lo crede di « pietra durissima » ed esistente « sin dai tempi de' primitivi fedeli » attribuendogli una antichità di oltre 17 secoli!

La *Rassegna Pugliese* (anno XXX, 1913, vol. XXVIII, pag. 319) ne pubblicò di recente una brutta fotografia, ritenendo lo stucco pure di pietra, ma assegnandolo con maggior verità, agli albori del Rinascimento.

Oggi ch'è rimesso, come merita, in onore, sarà più facile apprezzarne le squisite sue qualità, tanto più notevoli e rare per il luogo dov'è conservato.

Mario Salmi.

SCOPERTE ARCHEOLOGICHE IN CIRENAICA.

In Cirenaica, come è stato altre volte accennato, nonostante le eccezionali condizioni, dipendenti dallo stato di guerra, continua ininterrotta l'opera di esplorazione dei centri principali della civiltà antica.

Fra le località recentemente esplorate che han reso maggior frutto, devesi annoverare quella di Zauia el Beda, a circa 1 km. a S. O. di Cirene, convento senussita costruito sopra avanzi di età romana. In essa si è riconosciuta l'antica città di *Balacrae*, nota per un famoso santuario di Esculapio, i cui resti sono stati rimessi in luce da lavori di carattere militare. Vi si rinvennero iscrizioni e sculture votive e nelle vicinanze una necropoli di età romana.

Fra le statue raccolte e trasportate nel Museo di Bengasi, alcune di carattere iconico, è sopratutto notevole una singolare figura di Vittoria, che riproduce un tipo di statua Fidiaca,

Statua della Vittoria.

molto affine alla Athebea Lemnia, ed è probabilmente un adattamento romano di carattere eclettico, scolpito in epoca imperiale. Nonostante sia un'opera decorativa, essa conserva tutta la grandiosità della concezione originale e sembra risorta per noi in un momento augurale, una vittoria calma e severa, quale noi la vediamo avanzarsi, apportatrice di una giusta pace al mondo travagliato.

RESTAURO DELLA ROSA SUL PROSPETTO DELLA CHIESA CATTEDRALE DI S. BENEDETTO A GUALDO TADINO

La Chiesa Cattedrale di S. Benedetto a Gualdo Tadino è quanto resta di un'antichissima Abbazia, la storia della quale è intimamente collegata alle origini della città.

La prima notizia che ne abbiamo, risale al 1006, e pare sorgesse sugli avanzi di un vetusto romitorio consacrato ai Ss. Vito martire e Nicolò vescovo.

L'Abbazia fu dedicata a S. Benedetto e fu destinata ai monaci camaldolesi dal fondatore conte Offredo (poi monaco), che fu il capo stipite dei Trinci di Foligno, e dai suoi fratelli.

La bellissima facciata che tutt'ora si ammira, fu ultimata sulla metà del secolo XIV e da alcuni viene attribuita ad un frate francescano.

L'interno fu completamente trasformato nel secolo scorso dal Vespignano nello stile neoclassico, ed in quella occasione fu anche elevato sul fianco destro il nuovo campanile, mentre l'antico sorgeva a fianco del prospetto.

Sul fronte della chiesa sopra la porta principale vi è la rosa che è tutto uno stupendo lavoro di finissima scultura; si compone di trenta colonnine disposte in due ordini variamente foggiate e convergenti in un rosone centrale.

Da tempo questa rosa minacciava di rovinare; tutto l'insieme era sconnesso avendo subito uno spostamento in avanti. Mancavano inoltre due colonnine e quattro mezzi archi, i quali pezzi erano stati sostituiti con altrettanti in legname reso guasto e fradicio dal tempo.

Rosa sul prospetto della chiesa cattedrale di S. Benedetto a Gualdo Tadino (dopo il restauro).

Constatato il pericolo che correva questa opera d'arte, ne fu informato d'urgenza il Ministero, ed in data 20 aprile u. s. venne ri-

messo il progetto di restauro che fu subito approvato e si diè così mano ai lavori.

Si procedette dapprima ad una sbadacciatura generale degli archetti delle colonnine e quindi, scomponendo cautamente e poscia ricomponendo le parti sconnesse, si ricondusse a piombo la frastagliata costruzione, avendo cura di assicurare la ghiera e le varie parti con opportune imperniature di metallo. Le colonnine, gli archetti ed altre parti decorative mancanti furono eseguiti nell'istessa pietra dell'opera antica, traendo le forme delle sagome e dei capitelli da calchi delle altre esistenti.

La spesa incontrata per tale lavoro è stata di L. 1138 pari a quella prevista, delle quali L. 888 furono a carico del Ministero e L. 300 a carico del Capitolo della Cattedrale.

Il lavoro fu eseguito dal Capo d'arte scalpellino Michele Storelli di Gualdo Tadino, e costantemente vigilato dal solerte Ispettore locale dott. Ruggero Guerrieri.

Il Sovrint. ai monumenti dell'Umbria
PIETRO GUIDI.

LE STAMPE DI ALBERTO BESNARD DONATE ALLA GALLERIA NAZION. D'ARTE MODERNA.

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma si è arricchita in questi giorni di un prezioso dono.

Alberto Besnard, l'illustre direttore dell'Accademia di Francia in Roma, il quale predilige la nostra raccolta di opere d'arte moderna e non esita a credere ch'essa si avvia a divenire una delle più importanti del genere in Europa, ha donato allo Stato italiano circa 90 sue acqueforti.

Queste stampe sono state esposte al pubblico in un'apposita mostra che è stata inaugurata il 20 gennaio con l'intervento del Ministro dell'Istruzione e delle personalità più note nel mondo artistico, diplomatico e politico della capitale. Il Ministro on. Berenini ha rivolto un breve discorso ad Alberto Besnard, per ringraziarlo del dono, illustrando l'alto valore del suo atto, e l'insigne pittore ha risposto con commosse parole.

La mostra comprende le due serie della *Donna* e della *Morte*, molti studi e soggetti isolati, ed alcuni ritratti degli uomini più rappresentativi dell'epoca della nostra guerra: Clemenceau, il cardinal Mercier, la Regina del Belgio, il deputato belga Destrée. Tutte le note più caratteristiche dell'arte del Besnard, la sua raffinatezza sapiente, la sua squisita delicatezza e insieme la sua vigoria agile e salda si ravvisano in queste opere che, conservate nella nostra massima raccolta, costituiranno un documento importante per la storia dell'arte dei tempi nostri.

CONSIGLIO SUPERIORE PER LE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

Sessione primaverile 1919.

(SEZIONE II).

Bracciale d'oro. — La Sezione, sulla proposta di acquisto di un bracciale d'oro offerto in vendita dall'avv. Raffaele Lioy per il Museo di S. Martino di Napoli;

Riconosce l'opportunità di assicurare a detto Istituto il notevole saggio d'oreficeria per il prezzo richiesto di lire tremila (L. 3000).

Dipinto di Sebastiano Ricci. — La Sezione, presa in esame la esauriente relazione del Direttore della Pinacoteca di Brera relativa alla proposta di acquisto, per la somma di L. 5000, di un dipinto di Sebastiano Ricci già esistente in un magazzino del Duomo di Bergamo;

Riconosciuti i pregi rilevantissimi dell'interessante pittura;

Esprime parere pienamente favorevole all'acquisto di esso per la Pinacoteca di Brera, per il prezzo di lire cinquemila (L. 5000).

Chiesa di S. Giovanni in Carbonara a Napoli. — La Sezione, convinta che il restauro della chiesa di S. Giovanni in Carbonara attualmente in istato di assoluto deplorevolissimo abbandono non possa e non debba, per il decoro stesso di Napoli, essere ancora differito;

Fa appello all'illustre senatore Benedetto Croce, perchè voglia assumere l'iniziativa di costituire un comitato, di persone competenti e autorevoli, che prepari uno studio completo per il restauro dell'insigne monumento.

Palazzo Repetta a Vicenza. — La Sezione, preso in esame il progetto dei lavori da eseguirsi nel palazzo Repetta a Vicenza;

Si associa pienamente al parere espresso dalla Commissione Conservatrice per quanto riguarda la costruzione da erigersi nel cortile: e cioè che nulla osti alla proposta sistemazione dei piani terreni in quanto non altera l'edificio monumentale; che sia consentita l'occupazione della parte del cortile che dovrebbe essere destinata a sala del pubblico; che non sia assolutamente autorizzata l'erezione del

vestibolo e ciò sia perchè la riduzione del cortile, che ne risulterebbe, renderebbe impossibile la vista della parte interna dell'edificio, sia perchè gli elementi architettonici che si vorrebbero introdurre con tale costruzione non sarebbero compatibili col carattere del monumento;

Esprime, infine, il voto che la nuova facciata della sala del pubblico sul cortile, nonchè quella in luogo dell'ex farmacia della Carità, siano sottoposti, come la legge prescrive, all'approvazione ministeriale;

Quanto infine agli altri voti formulati dalla Commissione provinciale in merito alla ricostituzione del maggiore ingresso del Palazzo, non può pronunciarsi per assoluta mancanza di elementi.

Palazzo di Venezia a Roma. — La Sezione, esaminate sul posto le varie questioni attinenti ai lavori di restauro in corso a Palazzo Venezia;

Esprime il seguente parere:

1°) Per quanto riguarda i pavimenti delle sale minori, ritiene che possa approvarsi il disegno, a firma M. L. Estevan, adottando, nell'esecuzione, mattonelle piane, di tipo Cafaggiolo.

2°) Per i pavimenti delle sale maggiori, riferendosi al voto precedentemente formulato dal Consiglio Superiore, favorevole alla messa in opera, in dette sale, di qualche musaico romano, raccomanda vivamente al Ministero di provvedere perchè sia reso possibile al Soprintendente ai musei e alle gallerie in Roma, prof. Hermanin, di esaminare il musaico romano esistente in una sala del Ministero delle Finanze.

3°) Per quanto si riferisce ai soffitti crede che possa approvarsi che le parti ornamentali siano eseguite in gesso armato, secondo il campione presentato al Consiglio.

4°) Preso infine in esame il saggio di restauro delle decorazioni parietali della sala Regia, eseguito dal restauratore De Pray, ritiene che esso possa essere pienamente approvato.

NOTIZIE.

ASSISI. - **Basilica di S. Chiara**. — La Soprintendenza alle Gallerie dell'Umbria ha provveduto al consolidamento e al restauro di due grandi tavole della seconda metà del secolo XIII che compongono, insieme a una monumentale croce coeva, un gruppo di singolare interesse per la pittura duecentesca. Una delle due ancone rappresenta la Vergine col Bambino; l'altra datata 1284, e ancor più notevole dal lato iconografico, S. Chiara e otto episodi della sua vita. Essendo state ridipinte ambedue le tavole nel seicento, si tentò di scoprire nel restauro la tempera antica, e si ottennero ottimi risultati per opera del restauratore signor Domenico Brizi che eseguì il lavoro per la somma complessiva di L. 1400.

GUALDO TADINO. - **Pinacoteca Comunale.** — In occasione del riordinamento nei nuovi locali, del quale si parlerà di proposito nella Cronaca, furono compiuti alcuni urgenti restauri dal prof. Giustino Cristofani, per la somma di L. 500, ai seguenti quadri: una tavola della fine del trecento con cinque fatti della vita di Cristo; un trittico di Antonio da Fabriano con S Anna e la Vergine fra S. Gioacchino e S. Giuseppe; una Madonna col Bambino, bizantina, dei primi del cinquecento; una tavola veneziana dello stesso tempo rappresentante la Vergine e il Bambino fra due Santi a mezzo busto; due piccoli stendardi con S. Agostino e S. Caterina di scuola eugubina della seconda metà del sec. XVI.

PASSIGNANO (Perugia). - **Chiesa di San Vito. —** La tavola della maniera del Pinturicchio rappresentante il Crocifisso fra quattro Santi, ridotta in condizioni di abbandono e di rovina, è stata consolidata e riparata dal professor Giustino Cristofani, per la somma di L. 400.

PERUGIA. - **Galleria Nazionale dell'Umbria.** — In seguito al passaggio della Pinacoteca Comunale allo Stato, sono in corso i lavori pel suo riordinamento e per migliorare, specie nei riguardi della luce, le varie sale. L'ampio salone di ingresso già ingombro di oggetti disparati, come le maioliche, i bronzi e gli avori, e da quadri di vario tempo e di diverso stile, verrà restituito alla sua funzione di vestibolo e adorno di poca suppellettile. Esso presenta alto valore architettonico, reso oggi più notevole per la riapertura di grandiose tre trifore corrispondenti alla Via dei Priori, che erano state chiuse.

Nelle prime quattro sale, occupate dai primitivi toscani, si vanno riaprendo alcune finestre e si attende ad una nuova e più razionale distribuzione dei quadri. Il preventivo di tali lavori ammonta a L. 4174,32.

Si è provveduto inoltre alle riparazioni dei dipinti che presentavano carattere di urgenza e si è iniziato il sistematico restauro dei quadri più notevoli come il grande polittico di Meo da Siena e la tavola di Duccio. I due lavori sono stati assunti dal prof. Cristofani per la somma di L. 850.

È inclusa inoltre nella Galleria la Cappella dei Priori affrescata da Benedetto Bonfigli. I pregevoli dipinti in parte mutili erano stati copiosamente ridipinti e imbrattati da stuccature grossolane. Si stanno quindi restaurando dal sig. Domenico Brizi per la somma di L. 2000.

ROMA. — La Direzione Generale delle Belle Arti ha acquistato per la sua Biblioteca una curiosa e interessante raccolta iconografica, contenente circa cinquecento ritratti di tutti i più illustri musicisti (autori e esecutori) dell'ottocento e del novecento, nonchè di alcuni del settecento.

SPELLO. - **Chiesa di S. Maria.** — In una cappella all'uopo riparata e destinata a Pinacoteca si stanno ordinando gli oggetti ed i quadri di proprietà comunale insieme a quelli notevolissimi appartenenti alla Chiesa, fra i quali primeggia la grande croce di Paolo Vanni e la Madonna del Pinturicchio

---

LA TUTELA DEL PATRIMONIO ARCHEOLOGICO IN ERITREA.

TOMASO DI SAVOIA DUCA DI GENOVA
Luogotenente Generale di Sua Maestà
VITTORIO EMANUELE III
per grazia di Dio e per volontà della Nazione
RE D'ITALIA

In virtù dell'autorità a Noi delegata;

Veduto l'art. 3 della legge 24 maggio 1903, n. 205, sull'ordinamento della Colonia Eritrea;

Vedute le leggi 27 giugno 1907, n. 386, 20 giugno 1909, n. 354 e 23 giugno 1912, n. 688, concernenti le antichità e le belle arti;

Sentito il Governatore dell'Eritrea;

Sentito il Consiglio coloniale;

Sentito il Consiglio dei Ministri;

Sulla proposta del Ministro Segretario di Stato per le Colonie, di concerto col Ministro Segretario di Stato per la Pubblica Istruzione;

Abbiamo decretato e decretiamo:

Art. 1. — Le cose immobili e mobili che hanno interesse storico-archeologico, esistenti nel territorio dell'Eritrea, siano esse già in luce o siano ritrovate mediante scavi o fortuitamente, appartengono in proprietà allo Stato.

Art. 2. — I privati che, al momento della pubblicazione del presente decreto, si trovino nel legittimo possesso di antichi edifici di riconosciuto interesse storico ed archeologico, possono essere autorizzati a conservarne l'uso, purchè esso non sia tale da mutare la natura o il carattere degli edifici, ed i possessori si obbligano a mantenerli in buono stato di conservazione, sotto la vigilanza e secondo le norme che saranno indicate dal personale preposto ai servizi archeologici della Colonia.

Spetta al Governatore di ordinare che i privati cessino dall'uso delle cose indicate al comma precedente, mediante il pagamento di una indennità che li compensi del cessato godimento.

Art. 3. — È vietata qualsiasi opera che alteri o nasconda monumenti, edifici antichi e loro rovine compresi nelle zone che, con decreti del Governatore, sieno dichiarate monumentali per l'interesse storico ed archeologico che esse offrono.

Per gli edifici monumentali non compresi in dette zone è determinata, con decreto del Governatore, una zona di rispetto nella quale è vietata qualsiasi costruzione.

Art. 4. — Il Governatore, ove lo ritenga necessario per la tutela del patrimonio storico ed archeologico, può ordinare l'espropriazione di terreni e di edifici.

Art. 5. — Gli oggetti mobili ed i manoscritti di interesse storico ed archeologico che costituiscono dotazione di chiese o di conventi continuano ad essere lasciati in possesso dei capi delle comunità religiose o dei sacerdoti, sotto la vigilanza del Governo.

Art. 6. — Chiunque rinvenga per caso fortuito resti di cose immobili ed oggetti mobili di interesse storico ed archeologico deve farne denuncia nel più breve tempo possibile e non oltre due settimane dal rinvenimento, al Commissario regionale, sospendendo, se del caso, ogni lavoro e curandone la provvisoria custodia.

Art. 7. — Chiunque faccia conoscere al Governo l'esistenza di oggetti mobili d'interesse storico ed archeologico può essere compensato con un premio proporzionale al valore dei singoli oggetti e non maggiore del quarto di essi, da determinarsi dal Governatore.

Art. 8. — Il Governo della colonia può intraprendere scavi nei fondi di proprietà privata o dati in concessione ai privati mediante il pagamento ai proprietari o possessori di un'indennità che li compensi del mancato godimento dei fondi medesimi e dei danni eventualmente cagionati dalla esecuzione dei lavori.

Art. 9. — L'autorizzazione di intraprendere scavi può essere concessa dal Governatore solamente ad Istituti o a Corpi scientifici nazionali.

Art. 10. — Gli oggetti d'interesse etnografico possono appartenere ai privati; è però vietata la loro esportazione senza autorizzazione del Governatore, qualora abbiano valore artistico o storico. In tale caso entro due mesi dalla richiesta dell'autorizzazione il Governo potrà acquistare gli oggetti denunciati per l'esportazione al prezzo dichiarato dall'esportatore. Quando invece venga concessa l'autorizzazione, l'esportatore deve pagare una tassa sul valore degli oggetti nelle seguenti proporzioni:

Sulle prime lire 500 il 6 o|o.

Sulle seconde lire 500 l'8 o|o.

Sulle terze lire 500 il 10 o|o, e così di seguito fino a raggiungere il 20 o|o.

Art. 11. — Nei casi di cui agli articoli 2, 4 e 8, le indennità ai possessori delle cose o dei fondi espropriati od occupati saranno determinate secondo le norme vigenti in colonia per le espropriazioni a causa di utilità pubblica.

Art. 12. — La vendita fatta in contravvenzione delle norme del presente decreto è nulla nei riguardi del compratore. Chiunque trafuga, occulta od esporta abusivamente, oggetti antichi è soggetto, oltre che all'obbligo di risarcire allo Stato il valore della cosa, quando questa non possa essere ricuperata, ad una multa pari al quarto del valore stesso.

Art. 13. — Le violazioni alle norme del presente decreto, quando non costituiscano reato più grave, sono punite con la multa di L. 50 a L. 3000.

Quando si tratti di violazioni dell'art. 10, deve, oltre a detta pena, essere applicata una multa pari al quarto del valore della cosa esportata.

Art. 14. — Con decreto governatoriale verranno approvate le norme per l'attuazione del presente decreto.

Art. 15. — Gli articoli 530, 531 e 532 del regolamento per i Commissariati regionali, allegato *M*, della raccolta degli atti dell'autorità approvata con regio decreto 30 dicembre 1909, n. 845, sono abrogati.

Disposizioni transitorie.

Art. 16. — Entro sei mesi dalla pubblicazione nel *Bollettino ufficiale della Colonia* del presente decreto, i detentori di oggetti mobili di interesse storico ed archeologico son tenuti a farne denunzia al Governo della colonia, il quale in ogni tempo potrà richiedere la consegna di quelli che crederà opportuno assicurare alle raccolte dello Stato, mediante la corresponsione di un premio da determinarsi come all'art. 7.

Ordiniamo che il presente decreto, munito del sigillo dello Stato, sia inserto nella Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, mandando a chiunque spetti di osservarlo e di farlo osservare.

Dato a Roma, il 3 ottobre 1918.

TOMASO DI SAVOIA.

ORLANDO.
COLOSIMO.
BERENINI.

CONCORSI.

Concorso ad un posto di alunno della R. Scuola Italiana di Archeologia in Atene.

A termini del R. D. 18 gennaio 1914, n. 260, è bandito il concorso ad un posto di alunno della R. Scuola italiana di archeologia in Atene per l'anno 1920, con l'assegno di L. 3000.

Il termine per presentare le domande di ammissione è fissato a tutto il 15 novembre 1919.

Le domande stesse dovranno essere redatte su carta bollata da L. 2 ed essere indirizzate al Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione generale delle Antichità e Belle Arti).

Gli aspiranti dovranno produrre il certificato di cittadinanza italiana con la indicazione precisa del domicilio, e la laurea in lettere, conseguita in una Università del Regno.

Il candidato potrà pure unire quelle pubblicazioni e quei titoli di studio che servissero a documentare la sua preparazione.

Le prove orali e scritte del concorso verteranno, a scelta del candidato, sopra la storia dell'arte classica o le antichità greche o le antichità romane.

Con particolare avviso sarà destinato il giorno in cui gli esami avranno luogo e la sede di essi.

Roma, 7 ottobre 1919.

Il Ministro: A. BACCELLI.

LEGGI E DECRETI.

ZONA MONUMENTALE DI ROMA.

Decreto-legge luogotenenziale 26 luglio 1617, n. 1258, *concernente la proroga del termine relativo alla zona monumentale di Roma.*

TOMASO DI SAVOIA, ecc.

In virtù dell'autorità a Noi delegata;

Veduta la legge 19 luglio 1914, n. 1111;

Sentito il Consiglio dei ministri;

Sulla proposta del ministro dell'istruzione pubblica, di concerto con quello del tesoro;

Abbiamo decretato e decretiamo:

Art. 1. Il termine di cui all'art. 1 della legge 19 luglio 1914, n. 1111, viene prorogato a tutto il 31 luglio 1920.

Art. 2. Al perimetro della zona monumentale della città di Roma, determinato dalla legge suddetta, viene aggiunta l'area indicata nella pianta allegata al presente decreto.

Art. 3. I proprietari di aree o di fabbricati compresi nel perimetro della zona monumentale, i quali intendessero costruire nuovi edifici o modificare gli esistenti o in qualunque modo eseguire innovazioni nella loro proprietà, dovranno farne domanda al Ministero dell'istruzione pubblica.

Il permesso potrà essere concesso, sentito il Consiglio superiore per le antichità e belle arti, con decreto ministeriale, nel quale saranno indicate le limitazioni e le modalità delle costruzioni e dei lavori.

Il decreto sarà trascritto presso l'ufficio delle ipoteche, e le limitazioni e modalità imposte saranno obbligatorie non solo per il proprietario ma anche per i suoi aventi causa a qualsiasi titolo, con diritto al Ministero di far rimettere l'immobile nelle condizioni imposte dal decreto, a spese del proprietario.

Se per l'esecuzione del piano della zona monumentale, occorresse espropriare gli immobili così modificati, nell'indennità dell'espropriazione sarà tenuto conto del maggior valore da essi acquistato in seguito ai lavori eseguiti.

Art. 4. Il presente decreto sarà presentato al Parlamento per la conversione in legge.

Ordiniamo ecc.

TOMASO DI SAVOIA.

BOSELLI.
RUFFINI.
CARCANO.

CIRCOLARI.

Contro il commercio disonesto delle antichità.

(*Ai Direttori dei Musei nazionali, agli amatori e collettori di oggetti antichi*).

Alcuni degli antiquari di Catania hanno ripreso il mal costume di gabellare agli acquirenti in buona fede, per materiale della Sicilia, oggetti disparati di antichità provenienti invece dall'Italia centrale e meridionale e da detti negozianti acquistati sul mercato antiquario di Roma e di Napoli. Circa un quarto di secolo addietro ho pubblicata una protesta ufficiale, per mettere in guardia il pubblico che acquista, contro questa insidia e questa malafede, pericolosissima e perturbatrice ai fini della scienza. Allora erano partite di grandi vasi italioti, venuti da Napoli, che, per tra-

mite di un antiquario catanese, vennero smaltiti a Terranova di Sicilia (Gela). Ed il compratore di Terranova se ne sbarazzò alla sua volta, dichiarandoli gelesi, e con tale etichetta trovansi ora in una grande raccolta privata di Girgenti. Ma Gela non ha mai dato di siffatti vasi, ed il cultore dell'antica storia siciliota, come lo studioso della ceramografia greca comprende di leggieri la gravissima perturbazione, che siffatte mistificazioni topografiche cagionano nel campo scientifico. Oltre dei vasi italioti s'importò allora dalla Puglia una grossa partita di bronzi apuli del V secolo incirca, che si cercò di gabellare per siciliani.

Ora invece arrivano da Napoli e da Roma, ripostigli di ascie ad alette rudimentali, masse di ceramiche di una necropoli indigena imprecisata, ma certo campana o laziale: oggetti d'oro dell'Italia media, e bronzi italioti della stessa provenienza. E come ciò non bastasse, si è importata anche qualche preziosa fibula etrusca di bronzo ed ambra, con guarnitura d'oro munita di epigrafe, che si voleva far passare per paleogreca, mentre è indubbiamente paleoetrusca. E di tutti codesti oggetti si garentisce, in iscritto, la precisa provenienza da determinate località di Sicilia. Questo è quanto a me consta in modo preciso, ma vi è certamente dell'altro a me sfuggito.

Credo doveroso di segnalare a collettori e studiosi siffatte indegne mistificazioni topografiche, per i danni incalcolabili, che, accolte alla leggiera, esse apporterebbero alla nostra scienza, molti dei cui criteri verrebbero addirittura capovolti.

Siracusa, 13 gennaio 1919.

P. Orsi.

NECROLOGIE.

AUGUSTO VERNARECCI.

L'illustre storico letterato Mons. Augusto Vernarecci, in seguito a un repentino peggioramento delle sue condizioni di salute, da tempo profondamente scossa, ha cessato di vivere in Fossombrone la mattina del 27 agosto 1919.

Non ci è possibile dire degnamente di lui in poco spazio; ricorderemo solo la bontà squisita dell'animo suo, la modestia insuperabile che si accoppiava meravigliosamente alla sublimità del suo ingegno e lo rendeva caro a tutti.

Sacerdote esemplare ebbe pietà vera e profonda che lo faceva essere buono con amici e avversari: nemici non ebbe.

Riportiamo le parole proferite dal Sindaco sulla venerata salma che fu accompagnata all'ultima dimora da cittadini d'ogni partito e dalle rappresentanze di tutte le Autorità cittadine, provinciali e regionali; era rappresentato anche il Ministro della Pubblica Istruzione.

« Con l'animo profondamente addolorato compio il dovere di dare alla Salma venerata del Cav. Prof. Monsignor Vernarecci l'estremo e commosso saluto a nome della Città sua diletta, a nome della Rappresentaza Comunale, a nome di tutti i suoi amici e ammiratori.

La notizia della sua scomparsa sarà appresa con rimpianto unanime non solo nella città che gli diede i natali, non solo nella Provincia, ma in tutta Italia tra i letterati e scrittori di cose patrie, tra i ricercatori di memorie antiche e moderne, tra i cultori di studi storici e numismatici.

Scompare con lui l'uomo più illustre della città nostra di quest'ultimo secolo e forse l'uomo più illustre della Provincia dei nostri giorni — perchè le memorie storiche da esso raccolte e pubblicate, la mirabile storia di Fossombrone scritta con metodo scentifico, con ordine e analisi dei fatti, con accurata preparazione, dànno un forte contributo agli studi storici dell'intera Regione; onde giustamente fu chiamato dai dotti il Nestore degli storici Marchigiani.

Raccolse in un museo, che s'intitola dal suo nome, tutte le reliquie di nostra gente; e, ricercatore assiduo, scrutava, elencava, illustrava dalle monete, dalle pietre, dai monumenti, dai dipinti, tutta la vita cittadina e regionale attraverso i secoli con scrupolosità e competenza somma.

Ebbe anima ingenua, buona, istintiva, sensibile come quella di un fanciullo, singolare lucidità di mente e di conseguenza una chiarezza mirabile di scrittore, tenacità di propositi, indulgenza per le debolezze e gli errori altrui, candida fiducia negli uomini, giovanile entusiasmo per le cose belle e buone, e umanità profonda verso i suoi simili.

Alla memoria di tanto uomo il Comune saprà elevare degno ricordo, il popolo il culto della gratitudine e devozione per le benemerenze di lui che procurano alla città nostra lustro e decoro ».

CESARE TALLONE.

La morte di Cesare Tallone, avvenuta a Milano, nell'Ospedale dei Fatebenefratelli il 21 giugno 1919, dopo lunga e tormentosa affe-

zione epatica, lascerà indifferente più di uno dei moderni artisti e cultori d'arte. Ma se Cesare Tallone dipingeva, oramai, alla vecchia maniera, con una cura quasi meticolosa dei particolari e con una levigatezza che dovrebbe considerarsi tramontata dalla pittura moderna, non dimentichiamo ch'egli ebbe un passato illustre, che fino a venti anni or sono fu celebre, e che si formò ad una scuola la quale può rappresentare un avanzo ma, tuttavia, si fonda sopra solide qualità di disegno, di composizione, di colore.

Nato a Savona nel 1854, il Tallone — ligure, dunque, e non lombardo di origine, come molti credono e dicono — ebbe una adolescenza che lo avvicina al suo corregionario Nicolò Barabino.

Egli cominciò a studiare presso un pittore di Alessandria, il Sassi, uno di quegli uomini rimasti nell'oscurità non ostante i loro meriti non trascurabili.

Passò poi all'Accademia di Brera, ove insegnava il Bertini, uomo di ristretti orizzonti, che chiudeva l'arte in determinati ed inviolabili precetti. Cesare Tallone, natura più libera ed impulsiva, prese dall'insegnamento del Bertini quel tanto che poteva giovargli a mettere le prime basi dell'arte sua, ben guardandosi dal seguirne alla lettera i precetti. Verista ed impressionista, il Tallone non tardò a capire che doveva scegliersi da sè la propria strada se voleva sviluppare tutte le qualità che sentiva in lui come in potenza. E iniziò quindi una serie di viaggi, avido di svilupparsi, di perfezionarsi. A Londra si immedesimò della pittura del Velasquez, a Parigi, a Venezia, a Roma approfondì e assimilò Tiziano e Tintoretto. Molte delle sue opere di quel tempo risentono dell'influenza che sul suo spirito esercitarono questi colossi dell'arte.

Ma Cesare Tallone seppe sfuggire all'influenza dei suoi contemporanei: basti dire che la stessa comunanza di vita con Antonio Mancini non lo fece scivolare mai sul mancinismo, cosa, questa, notevole quando si consideri il fascino che la pittura del grande romano esercita su chi gli vive vicino.

Prima di dedicarsi quasi esclusivamente al ritratto, nel quale portò tutte le genialità e i difetti dell'arte sua, Cesare Tallone si espresse attraverso ogni genere di pittura: decorazione, quadri storici, come *La vittoria del Cristianesimo*, ispiratagli dal Gregorovius, e di proprietà Borghese, quadri cosidetti di genere, come il *Beone*, la *Massaia*, *Maternità*, la *Derelitta*. In queste sue opere già si nota una vivacità ed una sincerità di colore non comune, oltre al senso del volume. Questo senso, così ovvio eppure così trascurato da parecchi modernissimi, egli portò, poi, nel ritratto, e non è esagerato dire fu per lui uno dei primi coefficienti di successo.

Il suo temperamento di verista fece si che il ritratto ebbe in lui un pittore solido, vigoroso, pieno di gusto nella composizione e nell'ambiente. Ma queste sue figure, se dal punto di vista somatico sono di palpitante realtà, non sempre esprimono un carattere, non sempre illuminano un'anima. Per la preoccupazione costante, quasi assillante, di rendere l'aspetto fisico delle persone, egli trascurò il loro aspetto spirituale, e finì per riuscire un virtuoso del pennello. I ritratti della *Regina Margherita*, della *Marchesa Clerici*, di *Lyda Borelli* e molti altri, lo attestano.

Da numerosi anni Cesare Tallone insegnava all'Accademia di Brera, ove era venuto da quella di Bergamo, e dove ebbe una legione di allievi. Gli stessi suoi figliuoli eredi delle disposizioni intellettuali paterne, seguirono le vie dell'arte; ma Tallone non li volle alla sua scuola, timorosa di farne degli imitatori. E bisogna lodarlo di questa serietà e probità. Essi si formarono sotto altri maestri, e oggi il primogenito è architetto a Parigi ed il secondo dipinge. A. L.

Una grande parte delle opere di letteratura amena, straniere e nostre, è stata da lui illustrata con grande efficacia e abilità interpretativa.

Errata-Corrige.

Nelle diciture alle illustrazioni dell'articolo su D. Beccafumi di Luigi Dami pubblicato nel numero scorso di questo bollettino sono intervenuti alcuni errori che qui si correggono:

Tav. II, fig. 1. – *Decorazione della Cappella del Manto* leggi: *Incontro di Gioacchino ed Anna.*

Tav. II, fig. 2. – *Incontro di Gioacchino ed Anna* leggi: *Sposalizio della Vergine.*

Tav. IX, fig. 1. – Adde: *Lucca: Pinacoteca.*

Tav. XII. – *Campansi* leggi: *Siena, Monastero di Campansi.*

Tav. XIV, fig. 1 e 2 – Adde: *Siena, Oratorio della Misericordia.*

Redattore responsabile: LUIGI PARPAGLIOLO.

Roma, 1919 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.

MAR 25 1920
UNIVERSITY OF TORONTO

Anno VI. Settembre-Dicembre 1919 N. 9-12.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

(*Supplemento al « Bollettino d'Arte »*).

D'UN NUOVO REGOLAMENTO DELLA GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA IN ROMA.

Relazione al ministro della pubblica istruzione.

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna nella capitale del Regno fu istituita nel 1881 per la volontà di Guido Baccelli allora Ministro della Pubblica Istruzione.

A comprare le opere d'arte della nuova Galleria egli iscrisse centomila lire nel bilancio annuale.

Le cure del Governo, l'unanime alacrità degli artisti, l'attenzione del pubblico si volgevano in quelli anni all'arte contemporanea con un amore che non s'è più veduto. L'anno prima era stata posta dal Re la prima pietra del vasto palazzo di via Nazionale, disegnato dall'architetto Pio Piacentini, destinato ad accogliere soltanto esposizioni d'arte. Esposizioni nazionali, con aperture solenni, lunghe disamine sulla pubblica stampa, congressi d'artisti, frequenza di visitatori e anche di compratori, s'erano succedute a Firenze nel 1861, a Parma nel 1870, a Milano nel 1872, a Napoli nel 1877, a Torino nel 1880 e ancora a Milano nel 1881. Se queste esposizioni dovevano continuare ad essere come si diceva, circolanti o dovevano fissarsi in Roma, fu questione dibattuta nei Consigli comunali e persino in Parlamento. L'Esposizione che il 21 gennaio 1883 Re Umberto inaugurò a Roma nel nuovo palazzo, parve troncare ogni dibattito tanto concorde fu allora l'omaggio dell'arte d'ogni regione d'Italia alla nuova Capitale. Il duca Leopoldo Torlonia sindaco di Roma dichiarò quel giorno nel suo discorso che « questo importante fatto consacra ed afferma la nuova missione che, per le mutate sue condizioni politiche, incombe ora a Roma, di procedere animosa sulla via d'ogni progresso civile ». Vi si vendettero quadri e statue per circa 950,000 lire: circa 700,000 a privati cittadini.

Poichè la scelta degli acquisti del Governo fatta dalla Giunta Superiore delle belle arti non soddisfece nè pubblico nè artisti, il Governo, su proposta del ministro Baccelli, nominò addirittura una commissione di sei insigni parlamentari, Crispi, Martini, Perazzi, De Riseis, Salaris e Odescalchi, per spendere altre 150,000 lire nella compera di altri quadri e statue che degnamente ricordassero nella nuova Galleria quella prima esposizione romana.

Da tanto fervore d'ammirazione, di discussioni, di speranze sul presente e sull'avvenire dell'arte nostra, nacque il nuovo decreto Baccelli del 26 luglio di quell'anno pel quale decreto si ordinava che solo « lavori eccellenti in pittura, scultura, disegno ed incisione » di viventi artisti italiani dovessero essere ammessi in quella Galleria, scegliendoli, di regola, fra quelli esposti in pubbliche mostre. In casi eccezionali si sarebbero potute comprare opere di artisti morti nell'ultimo quinquennio e, solo per cinque anni, anche opere di artisti morti nell'ultimo trentennio. Ma in queste compere non si doveva spendere che un decimo della somma stanziata in bilancio per gli acquisti della Galleria. Insomma i benefici di questo decreto erano tutti volti all'avvenire, con una fede esemplare.

A formare il primo nucleo di questa Galleria, furono unite alle opere comperate nella esposizione romana del 1883 le migliori opere appese in varie sale del Ministero dell'Istruzione e quelle fino allora raccolte nell'Aula Magna del Collegio Romano.

Nonostante questi fatti e propositi a favore di Roma, Torino apriva l'anno dopo la sua seconda esposizione nazionale; e della volontà di continuare in Roma, come si fa adesso a Venezia, la serie delle maggiori mostre nazionali e straniere non si parlava più. Nè l'esposizione di Torino del 1884 ebbe più il buon successo di quella del 1880. Solo l'esposizione

veneziana del 1887 parve rialzare per breve tempo le sorti di queste grandi gare e fiere d'arte. Poi fino al 1895 e alla prima biennale veneziana pensata ed attuata da Riccardo Selvatico, furono chiamate qua e là esposizioni nazionali molte mostre che di fatto furono poco più che regionali.

Non dobbiamo rammentare qui la crisi sociale ed economica che distrasse Roma — Comune e privati — dopo l'ardita prova del 1883. Considerando solo i fatti dell'arte, si vede ormai da questa distanza di anni, che l'arte italiana tra l'esposizione di Firenze del 1861 e quella di Roma del 1883 potè vivere ancora sulle riserve di tradizione, di disciplina e di cultura nostrana che le avevano lasciate in retaggio i secoli gloriosi nei quali essa aveva fatto luce sul mondo. Anche gli artisti che parevano allora ribelli, dal Vela, dal Rosa, dal Grandi al D'Orsi e al Gemito, dal Morelli, dal de Nittis, dal Faruffini, dal Piccio al Cremona, al Fontanesi, al Costa, al Fattori, al Serra, al Segantini, portavano nelle loro novità di emozione, di fantasia, di tecnica, nelle loro ansie per l'espressione, pel movimento, per l'aria aperta e la luce avvolgente, tanta fermezza di disciplina appresa nelle Accademie o nella libera scuola o negli stessi musei, e tanta conoscenza ed esperienza delle regole dell'arte loro che taluni ormai si potevano senza pericolo permettere di ripudiare i loro primi maestri ed ignorare i loro lontani predecessori perchè li avevano ancora nel sangue, e pur senza addarsene ne vivevano.

Ma dopo quelle due generazioni di artisti, parve che tanta ricchezza d'eredità fosse dispersa. Correnti spagnole, inglesi e sopra tutto francesi, passarono sulle penisola e ne vuotarono i cieli. L'insegnamento dell'arte ridotto a un superficiale verismo, sciolto da ogni legame con gli antichi e perfino con la vecchia Accademia, non pretendeva più l'obbedienza ma di fatto non concedeva la libertà perchè non dava ai giovani i mezzi necessari per approfittarne. — Andate dove volete — diceva loro, ma non insegnava loro a camminare. Solo adesso i più giovani e svegli tornano a sentire la necessità d'una regola e d'una disciplina per giungere ad uno stile; tornano a comprendere che l'originalità deve essere nell'animo dell'artista prima che nella esterna pratica dell'arte, e a proclamare che quasi tutte le così dette novità straniere erano e sono antichità italiane dimenticate o neglette proprio da noi in questo melanconico periodo d'abbandono.

Ma intanto per trenta o quaranta anni rare furono le opere degne d'essere davvero chiamate « eccellenti ». Chi doveva proporre al Governo gli acquisti per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, non potendo far convergere ammirazione e danari su opere memorabili nella storia dell'arte, disperdette spesso danari ed elogi tra tele e sculture eccellenti solo per quell'anno in quella tale esposizione. Purtroppo nessuno pensò a ricercare, con diligenza d'amatore e sagacia di critico, le opere più notevoli eseguite dal 1850 al 1880, come pure ordinava il decreto di Guido Baccelli. Anzi nella Galleria male distribuita, male illuminata e peggio arredata su al primo piano del Palazzo di via Nazionale, furono accolti doni mediocri, solo perchè erano doni. Che artisti degni di storia, come Giovanni Segantini o Giovanni Fattori o Gaetano Previati, vi fossero rappresentati da lavori secondarii, e di artisti ben minori vi si accumulassero invece, tre, quattro, cinque opere senza che i nuovi acquisti fossero mai paragonati agli acquisti già fatti, o coordinati da un piano organico e stabile, o scelti considerando i caratteri più singolari e durevoli d'un dato artista: di questo per molti anni pochi si preoccuparono. E nessuno provvide a riparare al danno fatto e ad impedire che si ripetesse.

Così la Commissione che nel 1912 il Ministro Luigi Credaro nominò per ricondurre finalmente la Galleria alla sua prima ragione d'essere e per liberarla della sua parte caduca, si trovò costretta a proporre una diversa destinazione per quasi 200 opere, tra pittura e scultura, costate all'incirca un milione di lire. Il Ministro Credaro accettò con lettera del 5 aprile 1913 le proposte della Commissione. Fu merito dello stesso Ministro il decreto 7 marzo 1912 che dava al Direttore della Galleria almeno un voto consultivo nella scelta delle opere d'arte e, richiamato il decreto Baccelli, lo ampliava nel senso di voler raccogliere nella Galleria opere non solo d'artisti viventi ma anche dei più chiari « artisti fioriti dal principio del secolo XIX in avanti ». Ma il decreto Baccelli del 1883 diceva esplicitamente « opere eccellenti ». Il decreto Credaro abbandonò questo aggettivo, così che si vide una contraddizione tra la serietà della scelta fatta in quell'anno dalla Commissione che il Ministro aveva nominata, e la apparente indulgenza del decreto che intendeva riordinare la Galleria.

Infatti le compere tornarono presto ad essere disordinate ed avventurose, spesso inutili ed anche dannose al decoro della Galleria. Si pensò più a soccorrere questa o quella Esposizione o Promotrice che ad accrescere con opere davvero singolari il valore artistico e storico di questa raccolta nazionale. Di 250 opere comprate in questi sei anni, con una

spesa di più di mezzo milione, se ne sono potute alla fine esporre, da quelli stessi che le avevano comperate, meno di cinquanta. Dipinti il cui allontanamento giustamente era stato proposto dalla Commissione del 1912 e sancito, come si è detto, dall'approvazione dei Ministri, tornarono ad apparire sulle pareti della Galleria per l'indebita ingerenza del potere politico perchè, mentre nessun Ministro o Sottosegretario di Stato oserebbe ordinare al Direttore della Galleria degli Uffizi o del Museo di Napoli l'inclusione o l'esclusione di un'opera d'arte senza avere almeno ottenuto il consenso della Direzione generale e del Consiglio Superiore, in questa derelitta Galleria s'è purtroppo veduto anche questo abuso di potere. Nè chi per legge aveva, se non la custodia, la tutela di questa raccolta, protestò. Scarse e senza nesso furono le compere di sculture, pitture, stampe, disegni degli artisti nel secolo scorso, nonostante le precise norme del decreto Credaro, così che ancòra la Galleria dell'arte italiana moderna manca di opere di Pietro Benvenuti, di Vincenzo Camuccini, di Costanzo Angelini, di Gaspare Landi, di Pelagio Pelagi, di Michelangelo Grigoletti, di Lodovico Lipparini, di Ferdinando Cavalleri, di Carlo Arienti, di Natale Schiavoni, di Giuseppe Bezzuoli, di Giuseppe Bertini, di Enrico Gamba e di Andrea Castaldi, pittori memorabili nella storia dell'arte nostra e, almeno nel ritratto, d'una vivezza e spesso d'uno stile più che pregevole: dei quali pittori non sarebbe difficile ottenere opere pregevoli in deposito da Municipi, Istituti di Belle Arti, Pinacoteche Comunali, e anche private. Dell'Appiani, ad esempio, la Galleria ha una sola opera artisticamente di scarso valore. Manca d'una compiuta raccolta dei cosidetti « macchiaiuoli » toscani, perchè i quadri del Fattori, del Signorini, del Borrani, del Banti, che essa possiede sono stanchi e mediocri mentre durante questi anni sono riapparse anche in pubbliche vendite molte pitture loro notevolissime per purezza d'emozione e meditata sobrietà d'esecuzione. Manca pur una scultura di Lorenzo Bartolini o di Giuseppe Grandi, per dir solo dei più celebrati tra gl'innovatori dell'800. Ma qualunque elenco, fatto di memoria e non su determinate opere sarà sempre incompiuto o non convincente.

Ora, per venire al pratico, un primo rimedio è urgente per curare questi mali che da troppo gravano sulla Galleria, e per ottenere (ripetiamo le parole dell'E. V.) che cessi quest'opera di Danaidi dannosa all'erario e al buon nome dell'arte nostra, per dare infine alla Galleria un assetto durevole.

Questo rimedio è darle finalmente un Direttore, con piena autorità e responsabilità, quale lo hanno tutte le altre Pinacoteche e Musei del Regno.

Nel decreto Credaro del 1912 questa necessità era già espressa con parole precise. Ma purtroppo anche il Direttore che allora vi era e che pure non apparve mai adatto al suo grave còmpito, anche perchè sfiduciato per la nessuna autorità di fatto attribuitagli, è stato invece da due anni destinato ad altri còmpiti. Peggio: un decreto 23 settembre 1915 tornava a togliergli anche il voto consultivo nella scelta delle opere da acquistare.

Poche mutazioni il nuovo Direttore avrà da recare al presente ordinamento della Galleria: ordinamento che in massima, fatto, com'è, per regioni, ci appare lodevole. Ma in una Galleria che deve essere come abbiamo detto, arricchita subito di opere necessarie a indicare l'evoluzione dell'arte italiana dell'800, che dovrà d'anno in anno continuare ad accogliere le opere cospicue degli autori viventi, l'ordinamento è, s'intende, più mutevole che nelle Pinacoteche o nei Musei dell'arte medievale e, come si suol dire, moderna. Non può provvedervi che la costante cura d'un Direttore stabile, ajutato da un Ispettore e da un Segretario.

Ma egli dovrà avere, salva l'approvazione in ultimo del Ministro, voto deliberativo anche nelle compere. Anzi egli dovrà con dottrina ed esperienza dell'arte d'ogni regione, ricercare e suggerire il più delle volte alla Commissione di cui diremo fra poco, le opere da comprare per integrare le raccolte che gli sono affidate. Dovrà ottenere dalle molte gallerie e musei civici d'arte moderna che fortunatamente in questi anni si sono fondati o ampliati in Italia, a Venezia, a Milano, a Torino, a Firenze, a Napoli, a Palermo e a Roma stessa, cambi e depositi. Dovrà promuovere brevi e scelte mostre periodiche d'arte italiana e straniera dell'800 e contemporanea, d'accordo con quei musei civici e anche coi privati collezionisti che in questi anni si sono moltiplicati in Italia e che è tempo di interessare a queste pubbliche raccolte così da indurli a prestiti e doni come di recente si è fatto a Firenze con la costituzione d'una Società degli Amici della Galleria Fiorentina d'Arte moderna e con la convenzione 23 giugno 1914 fra lo Stato e quel Comune. Basta considerare il passaggio avvenuto in questi giorni di molti palazzi e ville reali all'amministrazione delle belle arti e all'ingente patrimonio d'arte dell'800 che, da Caserta a Monza, da Milano a Napoli, arricchisce questi palazzi e queste ville per intendere l'urgente necessità

d'avere, a capo d'una Galleria come questa, un Direttore che s'occupi ogni giorno, e, diremo, ogni ora di farla più ricca e compinta secondo un meditato programma. Se questo Direttore troverà aiuto in una speciale Soprintendenza o Divisione o Direzione generale che l'E. V. nell'imminente riordinamento dell'Amministrazione delle Belle Arti, volesse istituire per la sola arte contemporanea (pubbliche raccolte, concorsi, esposizioni italiane in Italia e all'estero, d'arte pura, così si suol dire, e d'arte decorativa), finalmente pubblico ed artisti saranno convinti che lo Stato torna ad occuparsi del presente e dell'avvenire dell'arte con lo stesso amore con cui se ne occupava appena l'Italia fu costituita a nazione, perchè allora esso mostrò di credere che l'arte — musica, teatro, architettura, pittura, scultura, mobilio, arredi, ecc. — può essere almeno un buon mezzo di Governo e certo è ottima rappresentanza della civiltà e del decoro nazionale.

La Galleria Moderna occupa dal 1915 a Valle Giulia un palazzo proprio e degno in grande parte anche comodo e adatto, costruito nel 1911 dall'architetto Cesare Bazzani. Il merito d'avervela trasportata in pochi giorni dopo molti dubbi e discussioni, è dell'on. Giovanni Rosadi, allora sottosegretario di Stato all'Istruzione. Ma presto sarà utile iniziare di là dal salone centrale delle sculture, verso il dirupato poggetto retrostante, la costruzione di tutta una fila d'altre sale pei nuovi acquisti o per le mostre alle quali abbiamo accennato poc'anzi. Anche un siffatto lavoro richiederà la continua presenza d'un Direttore che abbia pratica dei musei, della loro più opportuna illuminazione e ventilazione, dei desideri e abitudini dei visitatori, dei particolari bisogni di raccolte come questa alla quale convengono porte più ampie di quelle attuali e impiantiti capaci di sostenere dovunque il peso di marmi e di bronzi.

Affermando che a questo Direttore spetterà anche la prima designazione e quasi diremmo la scoperta delle opere da acquistare, noi non ci riferiamo al proposito del Ministro Guido Baccelli nei suoi decreti del 1881 e del 1883, di dare anche per la Galleria speciali commissioni agli artisti. Salvo quadri e sculture commemorative il cui posto non sarà in questa Galleria, il sistema delle allogazioni dirette ha avuto in Francia, dopo decenni di prova, un esito quasi sempre poco lieto, e mal si confà all'arte contemporanea tanto libera e individuale. Noi invece si vuol significare che gli acquisti forzati, per ragioni spesso più politiche che artistiche, nelle esposizioni sono stati non ultima causa dello sperpero di danaro in opere che presto sono a tutti apparse insignificanti; e del decadimento di questa Pinacoteca. Certo non s'ha da escludere per queste compere il gran mercato delle pubbliche esposizioni; ma a formare con avvedutezza una Galleria che come questa, accanto ad opere rare ed ammirabili, contiene tante opere poco rappresentative e ha ancòra il danno di tante lacune, stimiamo che sia più utile la ricerca di statue, dipinti, disegni, ecc. anche nelle raccolte private, nelle pubbliche vendite, nelle così dette mostre individuali oggi tanto frequenti, e più negli studi stessi degli artisti. Certo se ne gioverebbe anche il bilancio.

Come conciliare la necessità di aiutare le esposizioni piccole e grandi, nazionali e internazionali, con questa necessità di comperare solo quel che occorre a ben costituire e sostenere il durevole decoro di questa Galleria? Bisogna che le compere nelle esposizioni si chiamino, come avviene dunque all'estero, compere dello Stato e non precisamente compere per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, anche per evitare discussioni sul presunto obbligo giuridico di tenere sempre esposto nella Galleria quello che per essa è stato comprato. Tra queste compere dello Stato che dovranno avere sempre un'alta dignità e originalità d'arte, si potrà fare subito, o dopo una prima e breve esposizione in una speciale sala destinata nella Galleria agli acquisti recenti, una severa cernita e distribuire nei Ministeri, nei pubblici palazzi, magari in deposito presso i musei civici o presso i palazzi provinciali e comunali, le opere di autori già meglio rappresentati in questa raccolta e le opere che non sembrano indiscutibilmente eccellenti, riservando solo queste poche anzi pochissime alla Galleria. Niente impedirà che periodicamente si riesaminino gli elenchi delle opere di proprietà dello Stato sparse per l'Italia e che alcune sieno ricondotte nella Galleria nazionale romana o per mostre temporanee o per una revisione di giudizio che è fatale quando si tratta di autori viventi e di scuole in divenire.

È qui il luogo di parlare delle molte e quasi tutte pregevoli opere d'artisti stranieri comprate per la Galleria in questi ultimi anni e di rispondere alla particolare domanda rivoltaci dall' E. V. su questo punto.

Dato che le somme stanziate per le Belle Arti in Italia non sono ingenti (65,000 lire all'anno) nè potranno per molti anni diventarlo, e che per giunta il prezzo delle opere d'arte anche moderna è in questi anni aumentato, vuoi perchè è aumentato il costo generale della vita, vuoi perchè si sono moltiplicati gli artifici dei mercanti e degli accaparratori col moltiplicarsi delle domande dei privati raccoglitori,

noi proponiamo che per alcuni anni non si acquistino più opere d'arte straniera, ma solo opere d'arte italiana, così da riempire le troppe lacune di questa Galleria dal 1800 in qua.

Non facciamo questa proposta senza dolore, perchè sappiamo il fervore della creazione artistica oggi di là dai confini. Ma la bella raccolta che ora si vede esposta nel Salone degli stranieri alla Galleria Nazionale e che è stata fatta secondo il caso di quanto si è incontrato nelle Biennali veneziane o a Roma nel 1911, pare incoerente e quasi inutile alla cultura degli artisti e del pubblico perchè non s'è seguito un logico criterio nell'iniziarla, riunendo qui prima di tutto opere di quegli artisti stranieri che hanno veramente dato all'arte contemporanea nuovi indirizzi, ideali o tecnici: un quadro cioè di David, di Delacroix, di Ingres, di Turner, di Courbet, di Manet, di Degas, di Renoir, di Cezanne, di Whistler, di Puvis de Chavannes, di Carrière, di Monet, di Böcklin, di Von Marées, di Leibl. Lungo e costoso lavoro. Ma se in questi dieci anni fossero state dedicate ad esso le 300 mila lire spese per queste opere straniere (nè allora i prezzi per dipinti di quelli autori erano saliti alle altezze di oggi), questa Galleria potrebbe oggi vantare una piccola raccolta degna di stare al confronto e forse superare le piccole preziose raccolte di moderna arte straniera che si trovano al Metropolitan di Nuova York o nella Galleria Nazionale di Berlino o al Belvedere di Vienna. Ad ospitare le più belle e gustose opere degli stranieri che intervengono alle Biennali Veneziane bastava, e basterà, la Galleria Veneziana d'arte moderna che s'avvia ad essere una delle più notevoli d'Europa e per ciò potrà (se qui venisse a mancare lo spazio) accogliere in deposito anche questi cinquanta dipinti.

Veda l'E. V. se, interrompendo gli acquisti fortuiti e disordinati, si possano trovare fin d'ora i mezzi per cominciare a porre in atto questo altro programma che potrebbe un giorno compire, in questa Galleria, il quadro storico del corso dell'arte italiana nell'800 collocandovi accanto le pietre miliari del cammino percorso dall'arte nel resto d'Europa; e potrebbe dare ai giovani artisti l'aiuto di conoscere direttamente le opere dei loro apostoli e profeti, fuori degl'indovinelli delle riproduzioni fotomeccaniche.

Se le risoluzioni di V. E. saranno favorevoli a questo piano, il direttore della Galleria dovrà curare di riunire qui prima di tutto qualche dipinto di quelli stranieri che più devotamente sono venuti a formarsi d'oltremonte sull'arte nostra, dai Puristi tedeschi ai Prerafaeliti inglesi, da Puvis de Chavannes a Lenbach; e di quelli che più direttamente hanno influito su pittori nostri, come ad esempio, Mariano Fortuny sui napoletani e romani intorno al 1870. In ogni modo, alla conoscenza della pittura e scultura straniera quali esse apparirebbero qui se si continuasse la raccolta iniziata negli ultimi quindici anni cogli stessi criteri eclettici ed occasionali, gli artisti e il pubblico potranno arrivare sia visitando le piccole e brevi mostre da tenere nello stesso palazzo della Galleria, sia accorrendo alle esposizioni internazionali d'arte che, salvo l'eccezione del 1911, sono da venticinque anni stato un privilegio della sola Venezia: meritato privilegio che però bisognerebbe qualche anno interrompere, d'accordo con la stessa Venezia, per badare alla cultura, al gusto, all'economia delle altre città d'Italia.

Gli acquisti per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna non potranno essere fatti, come già abbiamo detto, dal solo Direttore. In Francia, ad esempio, gli acquisti pel Museo d'Arte Moderna al Luxembourg spettano per la maggior parte a una commissione speciale che è presieduta dal Direttore Generale delle belle arti, e di cui non fa parte alcun artista. Solo le compere ai tre grandi *Salons* spettano ad una molto numerosa commissione d'artisti, ma le opere acquistate così dallo Stato non vanno tutte al Luxembourg e sono disseminate a Parigi e in provincia nei pubblici edifici e in altre raccolte. Più, il Direttore o Conservatore del Museo stesso, facendo parte della Commissione dei musei che è composta dai Conservatori di tutti i musei nazionali, può sempre proporre altre compere limitatamente alle somme disponibili. In casi d'importanza eccezionale il Conservatore del Museo del Luxembourg, ottenuto il consenso della suddetta commissione consultiva, reca la sua proposta davanti al Consiglio dei musei nazionali per l'approvazione definitiva. Così ad esempio, sono stati di recente comprati per 300 mila franchi i *Ritratti di famiglia* di Degas, e poi dello stesso Degas per altri 150 mila franchi altri tre dipinti: *Semiramide*, la *Città d'Orléans*, il *ritratto di Desboutins*, e parecchi disegni.

Data dunque la necessità di dotare sollecitamente, come s'è detto, la Galleria di opere caratteristiche di ogni epoca e scuola italiana dell'800; dato che, se il lavoro di ricerca, di studio, di confronto può e deve essere accentrato nel Direttore della galleria stessa, è anche necessario che una Commissione stabile, rinnovata di cinque in cinque anni, lo assista di frequente per deliberare sulle proposte di

lui e su quelle che le potessero sottoporre altri suoi membri: noi proponiamo all' E. V. che venga creata per le compere e per l'ordinamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna una commissione composta del Direttore stesso, di tre artisti, pittori o scultori, e di uno scrittore d'arte. La quale composizione mista d'artisti e di scrittori noi stimiamo più capace di restare libera da ogni pregiudizio « di generi e maniere ».

Confermiamo, salvo gli espliciti obblighi legali assunti dal Ministero della Pubblica Istruzione quando ha accettato lascito o doni, la lista delle opere da allontanare per ora da questa Galleria, quale fu compilata dalla Commissione nominata dal Ministro Credaro nel 1912 e dal Ministro accettata. Accludiamo un elenco di altre opere che sono state acquistate dallo Stato dopo quell'anno e per le quali ci sembra ugualmente opportuno trovare un'altra destinazione fuori della Galleria Nazionale.

Raccomandiamo alla nuova Direzione di raccogliere con maggiore abbondanza e continuità disegni originali degli artisti già rappresentati nella Galleria. Nelle nostre gloriose pinacoteche d' arte medievale e moderna, i Gabinetti dei Disegni contengono tesori per lo studio degli antichi artisti. È bene salvare in tempo questi documenti, che hanno spesso uno squisito pregio d'arte, anche per gli artisti contemporanei.

Concludendo, noi crediamo, Eccellenza, che una prospera vita non possa essere assicurata alla Galleria Nazionale d' Arte Moderna se non le si dà finalmente una direzione responsabile e continua, capace ed autorevole, sorretta da consiglieri colti, esperti, equanimi, amanti d'ogni manifestazione d' arte contemporanea. Solo allora questo centro di raccolta e di studio potrà dalla Capitale del Regno rivelare i passaggi e i legami tra l'arte antica e la nuova, dare ai migliori la sicurezza d'una rinomanza durevole, confortare i giovani ad aver fede nell'avvenire, e, nella presente crisi di rinnovamento e di libero ritorno alle nostre tradizioni più pure e più sicure, suscitare l'attenzione e guidare il gusto del pubblico verso ogni forma d'arte che sia sincera, meditata ed originale.

Roma, 15 novembre 1919.

Firmati: F. P. Michetti
Leonardo Bistolfi
Ugo Ojetti, *relatore*.

Saluto alle Commissioni conservatrici dei Monumenti ed ai R. Ispettori onorari.

Nell'assumere la direzione dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti mi è grato rivolgere il mio cordiale saluto alle SS. LL. che con valida e sapiente opera collaborano al compito della tutela e della conservazione del patrimonio artistico ed archeologico nazionale.

Profondamente convinto della grande utilità della sorveglianza diretta e continua che la Commissione provinciale e l'Ispettore Onorario esercitano sui monumenti e sugli oggetti di antichità e d'arte esistenti nella loro circoscrizione, desidero che la collaborazione delle SS. LL. si faccia sempre più intensa e fruttuosa; che si stabilisca in altre parole fra questa Direzione Generale, e le Commissioni e gli Ispettori Onorari, per il tramite delle competenti Soprintendenze, un efficace e continuo rapporto di attività che non potrà non recare grandissimi vantaggi.

L'azione dello Stato, esercitata mediante gli organi provinciali, non potrebbe, per forza di cose, esaurire il compito di tutela imposto dalle leggi vigenti, se non fosse validamente aiutata dall'opera delle Commissioni e degli Ispettori Onorari, i quali offrono esempio mirabile ed unico di appassionata e disinteressata devozione al miglior adempimento dei doveri incombenti allo Stato per la protezione delle cose di antichità e d'arte.

Lo Stato, che fruisce dell'inestimabile vantaggio di questa opera tutta ed unicamente illuminata dall'amore dell'arte e della storia nazionale, non può, non deve dimenticare i valorosi soldati di questa milizia volontaria; ad essi deve in ogni occasione attestare la sua riconoscenza, la quale meglio non potrebbe concretarsi che nel dare sempre maggiore estensione ed efficacia all'azione protettiva ad essi affidata dalle leggi vigenti.

È perciò mio fermo intendimento di rafforzare e sviluppare questa parte dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti, così da conferire alle funzioni della Commissione provinciale e dell'Ispettore Onorario un rinnovato vigore ed una rinnovata efficacia.

Il Direttore Generale: Colasanti.

Raccolta di elementi decorativi italiani di arte paesana.

La vita moderna cerca, finalmente, anche in Italia l'estetica delle proprie forme, delle forme che la esprimano nei suoi caratteri essenziali.

La coscienza nazionale, compiuto ormai il suo lento e oscuro processo di formazione, si studia di definire i proprii lineamenti e sente il dissidio inconciliabile, l'assurda incoerenza con le forme di vita che troppo spesso finora aveva prese a prestito dai paesi stranieri più progrediti.

In quei paesi si è opportunamante inteso che l'arte vera è quella che la natura chiede all'uomo quando egli vive in semplicità.

Quindi il lavorio di creazione delle forme nuove per la nuova vita ha saputo giovarsi, traverso alle opportune organizzazioni artistiche e culturali, degli elementi puri e genuini tratti dall'arte locale e specialmente da quella così detta popolare, la quale più tenacemente conserva e trasmette nel tempo le tendenze della stirpe. E la nuova produzione è fiorita sul ceppo antico, con novità spesso mirabile d'inspirazione e di espressione, ma fedele alle caratteristiche nazionali.

Fra noi, al contrario, gli artisti hanno dovuto e debbono ancora faticosamente lottare a liberarsi dalla ingombrante eredità della tradizione accademica di un secolo che fu nefasto alla nostra arte decorativa, costretti ancora nelle convenzionali limitazioni che dividevano e dividono l'arte monumentale da quella paesana, l'arte « pura » dalle arti « minori ». E invece nessun paese forse è ricco quanto il nostro di produzione popolare, preziosa per la sua schiettezza, per la sua nobiltà quasi araldica, per la sorprendente varietà dei tipi regionali.

È mia convinzione che da questa produzione deriverà naturalmente il più cospicuo contributo alla formazione dello stile decorativo nazionale apppena la conoscenza delle sue pure fonti, raccolte e ordinate con prudente giudizio, sia diffusa nelle scuole e fra gli artisti che ne trarranno i motivi più adatti alle attuali necessità. Soltanto così la nuova arte rappresenterà la rinnovata coscienza del popolo, e il rinato amore dell'uomo per le limpide sorgenti delle tradizioni della razza sarà il musagete della bellezza nuova.

Per costituire un primo nucleo di materiale che sarà poi studiato, selezionato e ordinato, ho deciso di riunire intanto in una specie di *Corpus*, suddiviso per regioni e per categorie di prodotti, la maggior copia di documentazioni grafiche e fotografiche — particolareggiate e nitide tanto da permettere la perfetta comprensione di ciascun esemplare nella sua tecnica e nella sua materia — riguardanti:

1° Le forme di architettura paesana e rurale;

2° Il legno lavorato, sia come elemento dell'architettura, sia come decorazione e arredamento della casa, sia come materiale costruttivo degli attrezzi da lavoro;

3° Le terrecotte e la produzione ceramica in ogni loro applicazione, dalla decorazione architettonica alle stoviglie e alla suppellettile domestica in genere;

4° I vetri;

5° Il ferro battuto o in qualsiasi modo lavorato e i metalli in genere come elementi decorativi;

6° I cuoi;

7° I costumi, le stoffe, i ricami;

8° Le trine e i merletti;

9° I lavori di tessitura o d'intreccio di fibre vegetali;

10° Le oreficerie destinate all'adornamento personale o a scopi votivi;

11° Le varie forme di arte decorativa relative al culto religioso, alle credenze e superstizioni popolari e ad usi e costumanze caratteristiche;

12° Gli stucchi;

13° Le decorazioni policrome in genere, siano murali o comunque applicate alla suppellettile e agli utensili;

14° Le armi

Rivolgo vivissima preghiera alle SS. LL. di secondare questa mia iniziativa col massimo impegno, raccogliendo con tutti i mezzi a loro disposizione il materiale richiesto, eseguendo e ordinando fotografie, e, preferibilmente disegni colorati il cui prezzo graverà sui fondi di questo Ministero, profittando anche per gli scopi che mi propongo dei viaggi compiuti per servizio, giovandosi della collaborazione degli insegnanti di disegno di ogni ordine di scuole, degli studiosi e amatori esistenti in ogni città e in ogni piccolo centro, di quanti sentono che l'arte non può vivere se non alla condizione di essere il più alto linguaggio e la rappresentazione più pura della vita del popolo.

I Presidenti delle RR. Accademie e degli Istituti di Belle Arti daranno disposizioni affinchè gli alunni, durante le vacanze scolastiche eseguano disegni colorati delle cose sopra indicate, avvertendo che per ogni Istituto saranno riservate medaglie e diplomi e agli annuali viaggi d'istruzione già stabiliti ne sarà aggiunto un altro da assegnare in premio a quell'allievo che si sarà più distinto nelle ricerche e nella raccolta del materiale richiesto.

A tergo delle fotografie e dei disegni dovranno essere apposte notizie quanto più è possibile precise riguardanti l'esemplare riprodotto, e cioè, il luogo di provenienza, l'epoca, la destinazione o l'uso e qualche cenno sui materiali di cui è composto, quando questi non risultino abbastanza chiaramente dalla riproduzione grafica.

Gradirò ricevuta della presente circolare.

Il Direttore Generale
COLASANTI.

ANGELO SCRINZI

DIRETTORE DEL MUSEO CIVICO CORRER *di Venezia.*

Chi ha conosciuto intimamente Angelo Scrinzi, oggi che egli non è più, sente ansiosamente il bisogno di fissarne il ricordo e di dirne le lodi; perchè, più che altri mai, nel suo nobile disdegno di studioso, lo Scrinzi, non curò di procacciarsi fama con facili pubblicazioni o ridestando intorno alla sua opera l'attenzione generale; ma volle essere tutto del suo ufficio e un cultore degli studi d'arte, appassionato più delle cose che delle parole, amante più della verità che di se stesso. Quanta dottrina, quanta sagacità, quanto buon gusto erano in quelle sue lunghe conversazioni, là nelle stanzette del Correr, dove egli andava raccogliendo tutto quello che si stampava intorno all'arte veneziana; e quanta passione per ogni argomento, per ogni problema che gli venisse sottoposto. Egli lo esplorava e lo trattava sempre a fondo quasi avesse dovuto farne soggetto di una pubblicazione.

Nato a Venezia il 17 luglio 1867, Angelo Scrinzi si era laureato in belle lettere a Padova nel 1890, aveva per poco atteso all'insegnamento nei ginnasi di Termini Imerese e di Ascoli Piceno; poi, vinto con lode il concorso alla scuola di Archeologia di Roma, si era tutto dato allo studio dell'epigrafia e della scultura greca, era stato in Grecia, aveva visitato i principali musei d'Europa. Vinse nel 1898 il concorso per la direzione del Museo Correr

di Venezia, sorprendendo gli esaminatori per la vastità e profondità della cultura, padrone come egli era della lingua e della letteratura erudita francese, inglese e tedesca, della storia medioevale e dei problemi artistici veneziani, non meno che dell'antichità greco-romana.

Il sole della grande arte greca lo aveva acceso di così forte amore che forse gli fu penoso ritrarsi nell'ombra bizantina di Venezia e delle sue raccolte d'arte medioevale e moderne, e da ciò quel sorriso un po' doloroso, quella punta di bonaria ironia che lo portavano a giudicare con tanta larghezza delle diatribe degli specialisti ultramontani e ne rendevano così deliziosa la conversazione.

Ma il suo amore per lo studio non ne soffrì; anzi nessuno più di lui si rese conto dell'importanza che avevano per le raccolte del Correr tutte le questioni inerenti all'arte industriale; e non solo dai libri ma dalla pratica, dall'osservazione continua, trasse egli cognizioni sagacissime sull'arte dei bronzi, e delle majoliche e dei tessuti e dei merletti; sicchè a Venezia si poteva contare con tutta fiducia sul suo parere. Dell'amore, non a parole ma a fatti, per Venezia diede lo Scrinzi testimonianza con quell' *Elenco degli edifici monumentali e dei frammenti storici e artistici della città di Venezia*, Ferrara 1905, che compilò insieme con l'arch. Manfredi e che oggi è pur sempre il più sicuro istrumento per la tutela delle sante pietre veneziane. Per opera sua il Museo Correr si arricchì, nel 1902, della cospicua raccolta Maglione di vetri antichi veneziani, che egli andò a comprare a Napoli, di una ricchissima collezione di paramenti sacri secolo XV al XVIII, di antichi polittici e di sculture, di molte maioliche preziose, di stoffe, di merletti, dei mobili della famiglia Calbo-Grotta, che costituirono l'appartamento settecentesco del Correr, disposto con tanto gusto, ridando vita ai capolavori del Longhi e del Guardi. Ottenne il Correr, durante il periodo della direzione dello Scrinzi, i fastosi seggioloni del Brustolon, già alle Gallerie; ebbe in dono, nel 1909, l'attraentissima farmacia con tutto il suo corredo di vasi di San Stin ai due San Marchi che l'antiquario Raoul Heilbronner, dopo averla comprata ed asportata dovette lasciare a Venezia; dal comm. Guggenheim, nel 1913, la collezione di stoffe e di merletti oggi esposta in un'apposita sala che comprende oltre duecento esemplari; dalla Sopraintendenza delle Gallerie, il deposito degli affreschi bellissimi di Domenico Tiepolo della villa di Zianigo. Questi gli acquisti principali che si sono potuti esporre; ma i magazzini del Museo vennero nel frattempo arricchendosi di tanto numero di preziosi oggetti, che, per opera principalmente dello Scrinzi, sorse il problema, che tanto lo angustiava e ci angustia, dell'allargamento del Museo o del suo trasporto in più ampia sede.

Del favore che le raccolte veneziane, dirette dallo Scrinzi, godevano fra gli amatori e gli studiosi fanno testimonianza, oltre i doni citati, quello di Luca Beltrami del bellissimo bozzetto di G. B. Tiepolo « Il martirio di S. Agata », e recentemente quello del dott. Gustavo Frizzoni, che lasciò al Correr la Madonnina di Giovanni Bellini, un dipinto che il sagace conoscitore, ben a ragione, predilegeva fra i suoi amatissimi.

Ogni innovazione mostrava al Correr il buon gusto del suo direttore; e anche la maldicenza doveva convenire che se ivi non si faceva troppo, si faceva però sempre bene. Sobria, ma elegantissima e pratica, merita pur lode l'illustrazione del Museo compilata dallo Scrinzi « *Guida illustrata del Museo Civico Correr di Venezia*, Venezia, Emiliana 1909 ». Ora che giovani dotti e volenterosi, con gran gioia dello Scrinzi, così fervido a collaborare e ad aiutare, erano entrati a far parte della Direzione del Correr, nuove pubblicazioni illustrative della storia veneziana e delle raccolte nostre, avrebbero mostrato la sua sicura dottrina e il suo gusto per le questioni più alte e più importanti dell'arte nostra; ma, purtroppo egli non potrà vedere quel primo monumentale volume della « Venezia » (Rassegna d'arte e storia edita a cura del Museo Correr), che già nel 1914 avebbe dovuto essere l'annuario dei musei Veneziani e che la guerra e le lentezze editoriali ci fanno ancora desiderare.

Nel pieno fior degli anni e della vigoria, un morbo improvviso rapì, il 23 ottobre, Angelo Scrinzi alla vita buona, all'amicizia e agli studi, lasciando un desiderio vivissimo di lui in quanti lo conobbero e un gran vuoto in questa sua Venezia, ora specialmente che tante e gravi questioni, circa il riordinamento dei musei, sorgono pressanti e difficili.

GINO FOGOLARI

Redattore responsabile: LUIGI PARPAGLIOLO.

Roma, 1919 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61

BOLLETTINO

D'ARTE

DEL MINISTERO
DELLA P. ISTRVZIONE

NOTIZIE DELLE GALLERIE
DEI MVSEI E DEI MONVMENTI

E. CALZONE, EDITORE - ROMA

ANNO XIV - MCMXX

I.

INDICE DEI SOMMARI.

SOMMARIO

DEL 1°, 2°, 3° E 4° FASCICOLO.

Vetrate dipinte fiorentine, Pietro Toesca — Attribuzioni Caravaggesche, Michele Biancale — Tyro - Lo studio di G. E. Rizzo ed un vaso del Museo Nazionale di Napoli, Edoardo Galli — Di un disegno del Pontormo non indentificato, Odoardo H. Giglioli — Ricorrenza di un emblema decorativo su vasi di bronzo e di terra cotta, Tina Campanile — Sculture marmoree inedite del R. Museo Archeologico di Firenze, Antonio Minto. — Cronaca delle Belle Arti.

SOMMARIO

DEL 5°, 6°, 7° E 8° FASCICOLO.

Relazione sulla sistemazione edilizia del Colle Capitolino e sue adiacenze, *La Commissione* — L'Apollo che cammina, Carlo Anti — Qualche problema sulle colonne romane di S. Lorenzo Maggiore in Milano, Carlo Albizzati — Le origini della pittura del Quattrocento attorno a Roma, Achille Bertini Calosso — Cronaca delle Belle Arti.

SOMMARIO

DEL 9°, 10°, 11° E 12° FASCICOLO.

Provvedimenti di tutela contro i pericoli della guerra attuati a cura della R. Sovrintendenza alle Gallerie e alle Raccolte d'Arte delle Provincie Lombarde, Ettore Modigliani — Qualche problema sulle colonne romane di S. Lorenzo Maggiore in Milano (*cont. e fine*), Carlo Albizzati — Le origini della pittura del Quattrocento attorno a Roma (*cont. e fine*), — Achille Bertini Calosso — Cronaca delle Belle Arti.

II.

INDICE DEGLI AUTORI.

A

Albizzati Carlo, Qualche problema sulle colonne romane di S. Lorenzo Maggiore in Milano, p. 84, 171.

Anti Carlo, L'Apollo che cammina, 73.

B

Bertini Calosso Achille, Le origini della pittura del quattrocento attorno a Roma, 97, 185.

Biancale Michele, Attribuzioni Caravaggesche, 7.

C

Campanile Tina, Ricorrenza di un emblema decorativo su vasi di bronzo e di terracotta, 37.

Commissione (*La*), Relazione sulla sistemazione edilizia del colle Capitolino e sue adiacenze, 49.

G

Galli Edoardo, Tyro — Lo studio di G. E. Rizzo ed un vaso del Museo Nazionale di Napoli, 17.

Giglioli Odoardo H., Di un disegno del Pontormo non identificato, 36.

M

Minto Antonio, Sculture marmoree inedite del R. Museo Archeologico di Firenze, 40.

Modigliani Ettore, Provvedimenti di tutela contro i pericoli della guerra attuati a cura della R. Sovrintendenza alle Gallerie e alle Raccolte d'Arte delle Provincie Lombarde, 115.

T

Toesca Pietro, Vetrate dipinte fiorentine, 3.

III.

INDICE DEGLI ARTISTI.

A

Alatri, vedi: *Antonio.*
Alberti Leon Battista, p. 101, 223.
Altichiero da Zevio, 104, 105.
Amerighi, vedi: *Caravaggio.*
Andrea da Bologna, vedi: *Bologna.*
Andrea di Bonaiuto, pittore, 5.
Angelico (Beato), 113, 212, 217, 221, 223.
Antoniazzo Romano, (arti di), 205, 213.
Antonio da Alatri, 201, 202, 209, 210, 228.
Antonio da Ferrara, 222.
Antonio Veneziano, 113.
Apollodoro di Damasco, 172.
Aquilio, vedi: *Antoniazzo.*
Arcangelo da Camerino, vedi: *Camerino.*
Arcucci Giuseppe, architetto, 12.
Aretino, vedi: *Spinello.*
Arnolfo, 101.
Arsoli (Iacopo da), pittore, 204, 210.
Auxerre (Stefano d'), 106.
Avanzo, pittore, 104, 105.
Averulino, vedi: *Filarete.*

B

Barbieri, vedi: *Guercino.*
Bartolomeo di Pietro, 206.
Bartolomeo, vedi: *Siena.*
Bellini Gentile, 113, 125, 154, 223.
Bellini Giovanni, 113, 125, 154.
Bellini Iacopo, 113, 128, 223.
Baroccio, (Federico Fiori detto il), 154.
Bartoli, vedi: *Bologna.*
Bartolo di Fredi, 109.
Bartolomeo, vedi: *Isola.*
Bartolomeo, vedi: *Siena.*
Bergognone, 128, 154, 155.
Bicci di Lorenzo, 223 229.
Boldrini Leonardo, 141.
Bologna (Andrea de' Bartoli da), 220.
Bonaiuto, vedi: *Andrea.*
Bonifazio, 154.
Bonvicino, vedi: *Moretto.*
Bramante, 128, 213.
Bramantino, (Bartolomeo Suardi, detto il), 154.
Bregno Andrea, 223.
Brescia, vedi: *Moretto.*
Brunelleschi, 101, 223.
Busi, vedi: *Cariani.*
Butinone e Zenale, 158.

C

Caliari, vedi: *Veronese.*
Calligari Antonio, scultore, 144, 145.
Camerino (Arcangelo di Cola da), pittore, 200, 201, 228.
Camerino (Arcangelo di Ghese di Vanni da), pittore, 228.
Campi Galeazzo, 163.
Caporali Bartolomeo, 229.
Capponi Luigi, 230.
Caracciolo G. B., 13.
Caravaggio (Michelangelo Amerighi o Merisi da), 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16
Cariani (Giovanni Busi, detto), 154, 155.
Carrucci-o, vedi: *Pontormo.*
Castagno (Andrea del), 4, 212.
Cavallini Pietro, 101.
Cavallino Bernardo, 13.
Charton, 106.
Celano (Giovenale da), erroneamente, 206, 230.
Celano (Salli da), pittore?, 206, 230.
Cima da Conegliano, 154, 155, 160, 161.
Cimabue, 193.
Civerchio Vincenzo, 128, 153, 163, 168.
Cola, vedi: *Orvieto.*
Coleberti Pietro da Piperno, pittore. 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 210.
Conegliano, vedi: *Cima.*
Cosmati (arte dei), 101.
Crespi (i), 154.

D

Daddi Bernardo, 108.
Damofilo, scultore siculo, 79.
Degas, 16.
Desiderio, vedi; *Settignano.*
Diana Benedetto, 163.
Donatello, 3, 4, 101, 223.

E

Eyck (Van), pittori, 106, 107, 219.

F

Fabriano, vedi: *Gentile.*
Fanzaga-o Cosimo, 12, 13,
Ferrari Gaudenzio, 125, 131, 154.
Fiesole (Mino da), 223.

Filarete (Antonio Averulino detto), 223
Fiorentino, vedi: *Simone.*
Fiorenzo di Lorenzo, 229.
Fiori, vedi: *Baroccio.*
Foppa Vincenzo, 154.
Forlì (Melozzo da), 212, 213.
Fouquet Jean, 106, 212, 219.
Fra Giovanni, vedi: *Verona.*
Francesca, vedi: *Pielro.*
Francia (Francesco Raibolini detto il), 154.
Francia (Giovanni di), vedi: *Giovanni.*
Francia, vedi: *Roggero.*
Froment Nicola, 106.

G

Gaddi Agnolo, 218, 223.
Gaddi Giovanni, 223.
Gentile da Fabriano, 98, 99, 100, 104, 106, 108, 110, 111, 112, 113, 200, 201, 202, 205, 206, 207, 209, 211, 212, 214, 215, 217, 221, 223, 230.
Gentileschi Orazio, 8, 14.
Ghiberti Gianlorenzo, 3, 4, 6, 101, 223.
Giacomo di Domenico della Pietra, 230.
Giottino, 224.
Giotto, 101, 108.
Giovanni, vedi: *Milano.*
Giovanni, Dalmata, 223.
Giovanni di Francia, pittore, 106.
Giovanni di Marco o Giovanni dal Ponte, pittore, 6.
Giovanni di Paolo, 109, 113.
Giovanni Pisano, 103.
Giovanni, vedi: *Velletri.*
Giovanni, vedi: *Verona.*
Giovenale, vedi: *Orvielo.*
Gorgaso, scultore siculo, 79.
Gozzoli Benozzo, 212, 232.
Greco (Domenico Theotocopuli detto il), 8.
Guarnerio, vedi: *Venezia.*
Guercino (Giovanni Francesco Barbieri detto il), 14.
Guicciardi (fratelli), scultori, 131.

I

Iacopo, vedi: *Arsoli.*
Iacopo, vedi: *S. Polo.*
Iacopo, vedi: *Roccantica.*
Isola Dovarese (Bartolomeo d') e Pietro Bussolo, 162.

L

Lamberti, intagliatore, 144.
Lattanzio, vedi: *Rimini.*
Lello, vedi: *Velletri.*
Lierni Pietro, orefice, 134.
Lippi Filippo, 101.
Lippo di Vanni, 109.
Lorenzetti (pittori), 108.
Lorenzetti Ambrogio, 109.
Lorenzetti Pietro, 109.
Lorenzo Monaco, 6, 113
Lorenzo da Sanseverino, vedi: *Sanseverino.*
Lotto Lorenzo, 8, 128.
Luciano, vedi: *Velletri.*

M

Maderna-o Carlo, 183.
Mantegna Andrea, 101, 215, 219.
Martini Simone, 108.
Masaccio, 6, 100, 101, 113, 208, 209, 210, 216, 217, 222, 231.
Masolino da Panicale, 99, 100, 104, 113, 204, 207, 208, 209, 210, 217, 228.
Mazzola, vedi: *Parmigianino.*
Memling Hans, 106.
Meo, pittore senese, 109.
Melozzo, vedi: *Forlì.*
Merisi, vedi: *Caravaggio.*
Michelangelo Buonarroti, 100, 213.
Michele, vedi: *Verona.*
Michelino di Besozzo, 105.
Michelozzo, 223.
Milano (Giovanni da), 224.
Mino, vedi: *Fiesole.*
Modena (Tommaso da), 105.
Monaco, vedi: *Lorenzo.*
Montagna Bartolomeo, 154.
Moretto da Brescia, 128, 137, 144, 155.
Morone Domenico, 139.
Moroni, 128, 154, 155.
Moroni G. Battista, 11.

N

Nelli Ottaviano, 110, 111, 112, 192, 193, 194, 195, 197, 199, 203, 208, 209, 221, 226.
Nicola d'Apulia, 101.
Niccolò di Piero, tedesco, maestro di vetri, 4.
Nicolò Tedesco (Theotonicus), pittore, 224.
Nuzi Allegretto, 108, 109, 110, 111, 220.

O

Orcagna Andrea, 108.
Orvieto (Cola da), 230.
Orvieto (Giovenale da), 205, 206, 210, 229, 230.

P

Palizzi Filippo, 9.
Panicale, vedi: *Masolino.*
Parmigianino (Francesco Mazzola detto il), 138.

Pasture (Roger de la), 106.
Palma Iacopo il Vecchio, 155, 164, 170.
Paulelli Giovannello da Narni, pittore, 114.
Perugino, 128, 163, 221.
Piazza Calisto, 124.
Piero della Framesca, 101, 154, 212, 213.
Pisa (Isaia da), 223.
Pisano, vedi: *Giovanni.*
Pisanello Antonio, 98, 99, 100, 104, 106, 112, 206, 209, 210, 212, 215, 216, 223.
Pittoni G. Battista, 155.
Pollajuolo (Antonio e Pietro), 213, 223.
Ponte, vedi: *Giovanni.*
Pontormo (Iacopo Carrucci da), 36.
Pozzo (Borgino del), 154.
Prato Francesco da Caravaggio, pittore. 153.
Previtali Andrea, 128, 155.
Procaccini G. Cesare, 154.

Q

Quercia (Iacopo della), 101.

R

Rabirius, architetto, 172.
Raffaello Sanzio, 148, 213.
Raibolini, vedi: *Francia.*
Ribera, vedi: *Spagnoletto.*
Ricci Marco, 158.
Rimini (Lattanzio da), 158.
Roberti (Ercole de'), 154.
Robusti, vedi: *Tintoretto.*
Roccantica (Iacopo da), pittore, 195, 196, 198, 210, 226.
Roggero di Francia, pittore, 106.
Romanino (Rumani Girolamo detto il), 128, 144, 152, 155.
Rubens Pietro Paolo, 154.

S

Salimbeni Iacopo e Lorenzo, da Sanseverino, 110, 111, 112, 199, 203, 209, 221, 226.
Sangallo (Antonio da) il giovane, 88, 184.
Sano di Pietro, 109.
San Paolo (Iacopo da), pittore, 196, 210.
Sanseverino (Iacopo e Lorenzo Salimbeni da), vedi: *Salimbeni.*
Sansovino, 184.
Sanzio vedi: *Raffaello.*
Saraceni Carlo, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16.
Sassetta, 109, 229.
Savoldo Giovanni Girolamo, 125.
Scala Alessandro, scultore, 149.
Settignano (Desiderio da), 184.
Siena (Bartolomeo da), 224.
Signorelli Luca, 206.
Simone Fiorentino, 223.
Smeraldo di Giovanni, pittore, 6.
Solario, vedi: *Zingaro.*
Spagna Giovanni, 185.
Spagnoletto (Iosè de Ribera detto lo), 12.
Spinelló Aretino, 110, 188.
Spinello Parri, 110, 223.
Starnina Gherardo, 113.
Stefano d'Auxerre, vedi: *Auxerre.*
Stefano, vedi: *Zevio.*
Steigel Ugo, 143.
Suardi, vedi: *Bramantino.*

T

Taddeo di Bartolo, 109, 110, 111, 221.
Tedesco, vedi: *Niccolò.*
Theotocopuli, vedi: *Greco.*
Tiepolo G. B., 128, 144, 146, 147, 155, 169, 170.
Tintoretto Iacopo, 125, 154.
Tiziano Vecellio, 135, 158, 159.
Tommaso, vedi: *Modena.*

U

Uccello Paolo, 4, 101.

V

Vannucci, vedi: *Perugino.*
Velletri (Giovanni da), pittore, 204, 210. 228.
Velletri (Lello da), 204, 205, 210, 229, 230.
Velletri (Luciano da), 204, 210, 228.
Venezia (Guarnerio da), pittore, 224.
Verona (Fra Giovanni da), intagliatore, 144.
Verona (Michele da), 154.
Veronese (Paolo Caliari detto il), 154, 155.
Verrocchio (Andrea del), 184.
Vigoroso, pittore, 109.
Viterbo (Lorenzo da), 212.
Vulca, scultore etrusco, 74.

W

Weyden (Ruggero van der) 106, 107, 212.
Wolvinio, orefice, 154.

Z

Zenale e Butinone, 158.
Zevio (Stefano da), 112, 218.
Zingaro (Antonio Solario detto lo), 223.

IV.

INDICE DEI LUOGHI.

A

Alatri (Roma) - Chiesa di S. Maria Maggiore, 201; Chiesa della Donna, 201; Chiesa delle Dodici Marie, 202, 210.
Allinum (Veneto) – Capitello, 171.
Antella (Firenze) - Chiesa di S. Caterina, 110, 188.
Appiano (Como) - Chiesa, 171.
Aquisgrana (Germania) – Duomo, 171.
Arczzo - Chiesa di S. Francesco, 223.
Argo (Grecia) – Heraion, 42.
Aosta – Arco d'Augusto, 96.
Assisi – Basilica di S. Francesco, 193.
Atene – Museo Nazionale, 32; Raccolta Rhusopulos, 32; Eretteo, 42; Acropoli, 74, 75, 76.
Auzza (Friuli Orientale) - Chiesa di S. Martino, 107.

B

Baalbek (Siria) – 85.
Baggio (Milano) - Chiesa, 175.
Bergamo - Accademia Carrara, 127, 151, 155, 158, 169; Chiesa di S. Bartolomeo, 128; Chiesa di S. Bernardino, 128, 155; Chiesa di S. Spirito, 128, 150, 155; Cappella Colleoni, 128, 151; Chiesa di S. Maria Maggiore, 128, 155; Duomo, 128, 155; Chiese, 155; Chiesa di S. Salvatore, 155; Congregazione di Carità, 155.
Berlino - Museo, 77.
Boston (Stati Uniti) - Museo, 180.
Brauron – Scavi, 42.
Breno (Brescia) - Chiesa di S. Antonio, 124, 140.
Brescia, – Broletto antico, 98; Museo Civico 127, Pinacoteca Martinengo, 128, 135, 144; Museo Cristiano, 128, 135, 144; Museo, Romano, 135, 144; Biblioteca Queriniana, 128; Chiesa di S. Alessandro, 128, 144; Chiesa di S. Giovanni Evangelista, 128, 136, 144; Chiesa di S. Clemente, 144; Chiesa di S. Francesco, 144; Chiesa dei SS. Nazzaro e Celso, 144; Chiesa di S. Maria Calchera, 144; Chiesa di S. Afra, 144, 153; Duomo Vecchio, 144; Chiesa di Santo Cristo, 144; Chiesa di S. Agata, 144; Congrega Apostolica, 152; Tempio di Vespasiano, 171.
Busto Arsizio (Milano) - Opere d'arte, 154.

C

Cajolo (Sondrio), 130, 131.
Calvisano (Brescia) - Parrocchiale, 152.
Carmignano (Padova) – Chiesa, 36.
Cassel (Germania) - Museo, 42.
Castiglion della Pescaia (Grosseto) - Statua acefala di Artemide, 79.
Castiglione d'Olona (Como) - Battistero, 104.
Catania – Museo Biscari, 179, 180.
Ceccano (Roma) - Chiesa di S. Maria *ad Flumen*, 210.
Cedegolo (Brescia) – Chiesa Parrocchiale, 132.
Cellere (Roma) - Scavi, 39.
Cepina (Sondrio) - Oratorio della Parrocchiale, 142.
Cerveteri - antica *Caere* - (Roma) – Fregio in terracotta, 179, 181, 184.
Cesi (Perugia) – Chiesa di S. Antonio Vecchio, 114.
Chantilly (Francia) – Museo, 6.
Chiaravalle Milanese – Abbazia, 128.
Cividale (Udine) – Chiesa di S. Biagio, 107.
Clusone (Bergamo) - Parrocchiale, 158.
Cómero (Brescia) – Chiesa Parrocchiale, 137.
Como – Duomo, 163; Museo Civico, 163, 171.
Cori (Roma) - Tempio dorico, 96; Cappella della SS. Annunziata, 114, 208.
Corneto Tarquinia (Roma) - Palazzo Vitelleschi 197, 200.
Coslantinopoli - Porta aurea, 182.
Crema (Cremona) - Duomo, 163, 168.
Cremona - Chiesa di S. Agostino, 128, 163; Chiesa di S. Agata, 128; Palazzo Ala Ponzone, 138, 163; Chiesa di S. Pietro, 163; Biblioteca Civica, 163; Duomo, 163; Chiesa di S. Abbondio, 163; Chiesa di S. Maria Maddalena, 163; Chiesa di S. Sebastiano, 163.

D

Delfi (Grecia) - Scavi, 43.
Domaso (Como) - Chiesa Parrocchiale, 134.

E

Ercolano - Scavi, 46.

F

Ferento (Roma) - Teatro, 41.
Fianello (Perugia) - Chiesa di S. Maria, 196

Firenze - Chiesa di S. Croce, 3, 5, 6; Chiesa di S. Maria Novella, 3, 4, 5; Chiesa di S. Maria del Fiore, 3, 4, 5, 6; Chiesa di S. Trinita, 6; Galleria Uffizi, 36; Chiesa di S. Felicita, 36; Museo Archeologico, 37, 38, 40, 45, 171; Chiesa del Carmine, 101, 104; Galleria dell'Accademia, 104.
Foligno (Perugia) - Palazzo Trinci, 111, 192, 193.
Francoforte (Germania) - Galleria, 11.

G

Gabi (Roma) - Tempio, 96.
Gallese (Roma) - Cattedrale, 232; Chiesa di S. Famiano, 232.
Gandino (Bergamo) - Chiesa Parrocchiale, 158.
Genazzano (Roma) - Cappella di S. Croce, 231.
Gera (Como) - Chiesa Parrocchiale, 137.
Gorizia - Duomo, 107.
Gravedona (Como) - Chiesa Collegiata, 134, 136.
Grosotto (Sondrio) - Parrocchiale, 140.
Guarcino (Roma) - Chiesa della Madonna di Loreto, 202.
Gubbio (Perugia) - Chiesa di S. Maria Nuova. 110.

I

Iseo (Brescia) - Parrocchiale, 133.

K

Kosec (alto Isonzo) - Chiesa di S. Giusto, 107.

L

Lariano (Roma) - Chiesa di S. Maria dell'Intemerata, 205.
Lecce - Tomba, 180.
Lodi (Milano) - Chiesa dell'Incoronata, 154; Chiese varie, 154.
Londra - Galleria Nazionale, 11.
Lorsch (Germania) - Portico, 171.
Lovere (Bergamo) - Galleria Tadini, 131, 138, 139.

M

Madrid - Museo, 75, 77.
Manerbio (Brescia) - Duomo, 152.
Manta (Cuneo) - Castello, 105, 219.
Mantova - Museo, 42.
Mezzoldo (Bergamo) - Chiesa Parrocchiale, 158.
Milano - Chiesa di S. Lorenzo Maggiore, 84, 174, 175, 177, 178; Museo Teatrale alla Scala, 154; Monastero Maggiore, 84; Castello Sforzesco, 89, 125, 145, 149, 166, 169, 174; Duomo, 90, 154, 155, 163, 183; Museo del Risorgimento, 125, 148; Archivio Storico Municipale, 125, 148; Museo Poldi-Pezzoli, 116, 122, 126, 148, 169; R. Pinacotera di Brera, 117, 119, 120, 121, 145, 149; Basilica di S. Ambrogio, 126, 154, 175, 183; R. Gabinetto Numismatico, 148; Biblioteca Ambrosiana, 148, 154, 155, 169; Chiesa di S. Celso, 154; Chiesa di S. Giorgio al Palazzo, 154; Chiesa di S. Sepolcro, 154; Chiesa della Passione, 154; Palazzo Reale, 154; Villa Reale, 154; Palazzo Clerici, 154; S. Vincenzo in Prato, 175; Chiesa di S. Carlo, 184.
Mileto (Catanzaro) - Bouleuterion, 182; Collezione Raff. Collòca, 19.
Monaco di Baviera - Gliptoteca, 44, 48, 77.
Monreale (Palermo) - Duomo, 171.
Montebuono (Perugia) - Chiesa di S. Pietro, 195, 196.
Monza - Basilica, 126, 148, 155, 156, 157, 170; Villa Reale, 154.
Morbegno (Sondrio) - Chiesa dell'Assunta, 125, 131, 133, 145.

N

Napoli - Certosa di S. Martino, 7, 9, 12, 13, 14; Palazzo Reale, 10, 13, 14; Chiesa dei Gerolamini, 13; Museo Nazionale, 20, 21, 41, 45, 75, 77, 78; R. Pinacoteca, 99, 100, 216, 229.

O

Oga (Sondrio) - Oratorio, 154, 155.
Olera (Bergamo) Chiesa Parrocchiale, 155, 160, 161.
Olimpia (Grecia) - Statua di Giove, 74.
Orvieto (Perugia) - Duomo. 99, 206, 222; Chiesa di S. Giovenale, 206.
Ossegliano (Friuli Orientale) - Chiesa di S. Michele, 107.

P

Padenghe (Brescia) - Opere d'arte, 144, 145.
Padova - Duomo, 200.
Palestrina (Roma) - Tempio della Fortuna, 96.
Parigi - Musei del Louvre, 32, 34, 74, 75, 98.
Pavia - Certosa, 158, Biblioteca Universitaria, 163; Museo Civico, 163; Duomo, 163; Chiesa del Carmine, 163.
Peghera (Bergamo) - Cattedrale, 155.
Perelo (Aquila) - Santuario di S. Maria dei Bisognosi, 204.
Perugia - R. Galleria, 109; Cambio, 221; Chiesa di S. Maria Novella degli Agostiniani detta poi S. Benedetto, 229.
Pesto (Salerno) - Basilica, 180, 181.
Piazza Brembana (Bergamo) - Chiesa Parrocchiale, 158.

Piperno (Roma) - Chiesa di S. Giovanni Evangelista, 114; Chiesa di S. Antonïo, 196; Monastero di S. Chiara, 232, Chiesa di S. Benedetto, 194.
Pisa - Fabbriche medioevali, 171.
Pizzighettone (Cremona) - Paramenti di Francesco I, 163.
Ponte in Valtellina (Sondrio) - Parrocchiale, 131.
Premadio (Sondrio) - Parrocchiale, 118.
Prilesje (Isonzo) - Cappella di S. Acazio, 107.

R

Ravenna - S. Vitale, 178; Mausoleo di Galla Placidia, 183; Basilica di S. Apollinare Nuovo, 183.
Reka (Friuli Orientale) - Chiesa di S. Canziano, 107.
Rimini (Forlì) - Arco di Augusto, 96.
Riofreddo (Roma) - Oratorio della SS. Annunziata, 199, 200, 201, 204; Chiesa dell'Abbazia di S. Giorgio, 228.
Roccantica (Perugia) - Chiesa di S. Caterina, 185, 188, 192, 193, 195, 200, 225; Chiesa di S. Valentino, 224; Eremo di S. Leonardo (presso), 196, 227.
Roma - Pinacoteca Vaticana, 6, 99, 217, 228; Galleria Doria, 8; Galleria Nazionale d'Arte Antica, 8; Chiesa dei SS. Cosma e Damiano, 10, 14, 15, 99; Sottosegretariato di Stato per le Belle Arti, 13; Chiesa di S. Agostino, 14; Tempio di Giove Capitolino, 69, 79; Colonna Trajana, 90; Colonna Aureliana, 90; Tempio di Saturno, 92; Tempio di Marte Ultore, 94; Pantheon, 94, 171, 183; Tempio di Antonino e Faustina, 94; Palazzo Caffarelli, 69; Chiesa di S. Maria d'Aracoeli, 71, 205, 229; Museo di Villa Giulia, 73; Piazza del Quirinale, 74; *Antiquarium*, 44, 76; Tempio di Postumio, 79; Campidoglio, 49, 50, 51, 68, 70, 72, 73; Fori Imperiali, 51; Via Cavour, 51, 59; Monumento a Vittorio Emanuele, 57, 91; Tempio di Marte Ultore, 57; Tempio di Venere Genitrice, 58; Basilica Ulpia, 58; Ex convento del Gesù, 66; Palazzo Massimo all'Aracoeli 66; Palazzo Albertoni, 66; Palazzo Bolognetti, 66; Palazzo Malatesta 66; Palazzo Astalli, 66; Palazzo Muti, 66; Foro Olitorio, 68; Portico degli Dei Consenti, 68; Clivo Capitolino, 68; Piazza Venezia, 58; Teatro di Marcello, 58; Chiesa di S. Orsola, 58, 59; Chiesa di S. Andrea in Vincis, 58, 59; Foro Boario, 59; Chiesa di S. Giuseppe de' Falegnami, 59, 67; Chiesa di S. Rita da Cascia, 62, 66; Palazzo Venezia, 144, 166; Basilica di S. Maria Maggiore, 99, 100, 228; Chiesa di S. Clemente, 99, 100, 104, 204, 205, 216, 230; Chiesa di S. Maria sopra Minerva, 106; Chiesa di S. Sisto Vecchio, 114; Castel S. Angelo, 120, 131, 144; Biblioteca Vittorio Emanuele, 144; Biblioteca Vaticana, 148, 155, 207; Chiesa di S. Adriano, 14; Chiesa di S. Margherita, 14, 15; Chiesa di S. Maria dell'Anima, 15; Chiesa di S. Omobono, 16; Galleria Borghese, 46, 48, 77, 144; Museo Vaticano, 47, 74, 75, 77, 179, 180; Museo Nazionale alle Terme, 47, 173; Museo Capitolino, 74, 75. 77; Basilica di S. Giovanni in Laterano, 98, 106, 112, 114, 207, 214, 215; Palatino, 172, 173, 175; Foro Trajano, 172; Terme di Caracalla, 174; Portico di Ottavia, 176; Foro Romano, 181; Chiesa di S. Maria in Domnica, 183; Villa Mattei, 41; Villa Medici, 43; Tunnel del Quirinale, 44; Palazzo Colonna, 45; Portico di Piazza Vittorio Emanuele, 183; Basilica di S. Pietro in Vaticano, 183; Oratorio dell'Arciconfr. del SS. Sacramento, 207; Chiesa di S. Maria del Popolo, 207; Chiesa di S. Onofrio, 207; Villa Medici, 207; Chiesa di S. Agnese fuori le mura, 208; Chiesa della Madonna del Buon Consiglio, 224; Chiesa di S. Maria delle Grazie, 231.
Romano di Lombardia (Bergamo) - 128.
Rosarno - antica Medma - (Reggio Calabria) - Scavi, 18, 19, 32, 33, 35.

S

Salò (Brescia) - Duomo, 162.
San Gallo (Val Brembiana), 141.
Sangemini (Perugia) - Chiesa di S. Carlo, 197.
S. Miniato al Monte (Firenze), 110.
Sanseverino (Macerata), - Chiesa di S. Lorenzo, 199, 221.
Santacroce di Piuro (Sondrio), 143.
S. Maria della Croce (Cremona), Santuario, 163.
S. Vincenti (Istria) - Chiesa di S. Caterina, 225.
Serinalta (Bergamo) - Chiesa Parrocchiale, 155, 164, 170.
Sermoneta (Roma) - Chiesa di S. Maria Assunta, 195.
Siena - Palazzo Pubblico, 110; Istitnto di Belle Arti, 110; Ospedale, 204.
Siracusa - Museo, 79.
Sirmione (Benaco) - 171.
Spalato (Dalmazia) - Palazzo di Diocleziano, 88.
Subiaco (Roma) - S. Scolastica, 203, 231.
Susa (Torino) - Arco di Augusto, 182.

T

Talamello (Pesaro Urbino) - Cappella presso il cimitero, 222.
Talamone (Grosseto) - Scavi, 32.

Terni (Perugia) – Chiesa di S. Francesco, 209.
Tirano (Sondrio) - Santuario della Madonna, 130, 131, 132, 149.
Tivoli (Roma) – Tempio rotondo, 94, 96; Tempio rettangolare, 96.
Tolmino (Venezia Giulia) - Chiesa di S. Ulrico, 107.
Treviglio (Bergamo) - Chiesa Parrocchiale, 158.
Treviso – Convento di S. Nicolò, 105.

U

Urbino - Oratorio di S. Giovanni Battista, 110, 111.

V

Valfurva (Sondrio) - Ossario di S. Nicolò, 148.
Vejo (Roma) - Scavi, 73, 74.
Velletri (Roma) - Chiesa di S. Apollonia, 99, 114, 222; Cattedrale, 195, 204, 205, 229; Cappella del Crocifisso, 205; Chiesa dei Basiliani, 205.
Venezia – Palazzo Ducale, 112; RR. Gallerie, 135; Basilica di S. Marco, 171.
Verolanuova (Brescia) – Duomo, 144, 146, 147, 169, 170.
Verona - Chiesa di S. Maria in Organo, 144.
Vetralla (Roma) - Chiesa di S. Francesco, 232.
Vezza d'Oglio (Brescia) - Chiesa Parrocchiale, 119.
Vienna - Museo, 46.
Virunum (Austria), 171.
Volarje - Chiesa di S. Brizio, 107.
Volterra (Pisa) – Museo, 38, 171.
Volzana (Friuli Orientale) – Chiesa di S. Daniele, 107.
Vulci (Roma) - Tombe, 179, 181.

Z

Zogno (Bergamo) - Parrocchiale, 165.

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO DELLA P. ISTRUZIONE

ANNO QUATTORDICESIMO - MCMXX

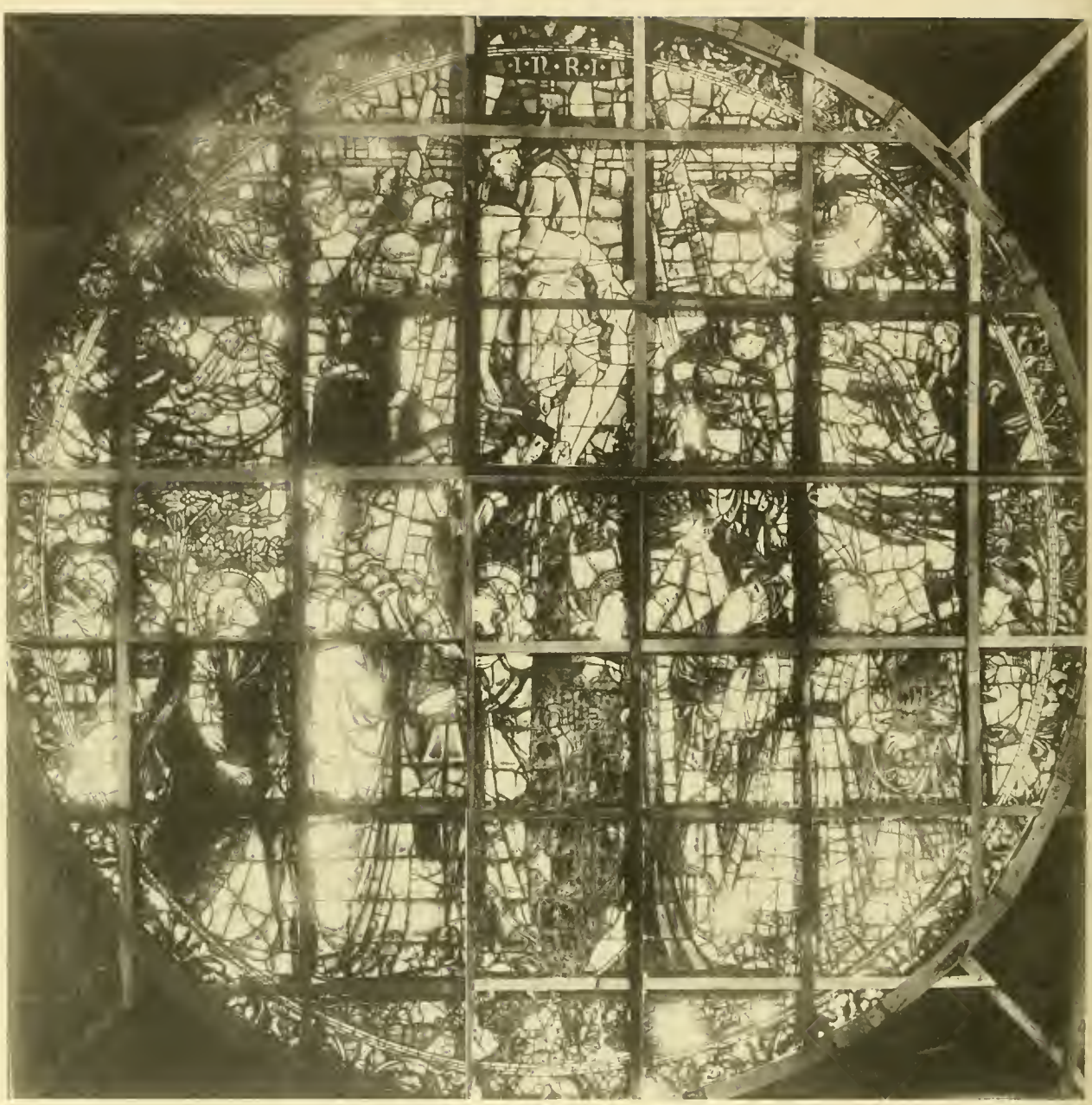
N qual misura il *Bollettino d'Arte* abbia corrisposto ai suoi scopi di rassegna dell'attività e dell'incremento degli Istituti artistici nazionali, non si vuol qui rammentare se non per esortare quanti secondano la sua azione, di adoperarsi ad accrescere alla rivista nuova espansione e nuove aderenze. Non è forse privo di significato il fatto da più segni annunziato di un risveglio spirituale e di un più intenso richiamo alle tradizioni artistiche: in Italia, quando tutto sembra in preda al travaglio delle grandi crisi e imperano le forze dissolventi e gli animi si mostrano come tra loro scissi e spenti ad ogni slancio, il culto delle tradizioni e dell'arte, quasi rifugio e raccoglimento, rimane pur sempre l'elemento essenziale dell'intima unità spirituale del popolo.

Un organo di coltura come il *Bollettino d'Arte* trova per tal modo al proprio compito una più profonda giustificazione ed una ragione di più vivo e perseverante impulso: la sua attività, per queste considerazioni si appalesa in ultima analisi, non come espressione di un vano ornamento dello spirito, ma come coefficiente di forza, come strumento di approfondimento e di coesione nazionali.

In questa persuasione gli amici e gli aderenti a questa rivista si sentiranno in quest'ora maggiormente spronati ad un'opera assidua e fiduciosa di diffusione e sapranno procurare ad essa nuove adesioni e nuovi consensi.

Molto è ancora da conquistare negli ambienti colti e tra le persone colte, anche se per la rivista non abbiano un interesse, per così dire, *professionale*: e quest'opera di penetrazione, appunto, raccomandiamo allo zelo di quanti sono in grado di apprezzare i motivi di conservazione e di sviluppo dello spirito nazionale insiti alle ragioni di questa pubblicazione.

L'EDITORE



Firenze - S. Croce — " *Occhio* „ della facciata. Su cartone di GIOVANNI DI MARCO.

VETRATE DIPINTE FIORENTINE

NELLA storia della pittura fiorentina raramente finora fu fatto cenno dei vetri dipinti, sebbene tradizione e documenti affermino che molti furono disegnati da grandi maestri. Per certo, la trascuranza ebbe motivo non soltanto nella difficoltà di studiare le vetrate abbaglianti ma nell'appartenere alcune di queste - e appunto le più importanti per la storia della pittura - ad un periodo in cui, a Firenze, l'arte dei vetri dipinti fu molto incerta nella tecnica e nel suo fine estetico.

Nel Trecento la tradizione gotica aveva dato di comporre vetrate di grande effetto anche su disegni pittorici mediocri. Allora, i campi delle finestre venivan divisi in molti spartimenti con figure non grandi; erano evitate le superficie larghe di colore uniforme: le vetrate eran frazionate in innumerevoli tratti di tinte diverse, tra cui risaltavano gli ornati degli scomparti; e anche a grande distanza, prima di scorgere nei vetri le figure, gli occhi erano affascinati dall'infinito rifrangersi e vibrare di luci e di colori, come nelle finestre, sebbene guaste, del transetto e del coro di S. Croce, della sagrestia di S. Maria Novella. Ma quando, nella prima metà del Quattrocento, i maestri di vetri ebbero a decorare in S. Maria del Fiore le finestre delle tribune, e gli otto „ occhi " della cupola, dovettero riprodurre cartoni disegnati e colorati da artisti grandissimi inconsapevoli di quelle vecchie tradizioni, o piuttosto intenti soltanto a novità, nel preparare modelli simili alle proprie pitture, senza punto riguardare alla loro traduzione vetraria: e non abili abbastanza per adattare subito la loro tecnica ai nuovi propositi, o per mettere questi in ischietta evidenza, composero vetrate assai inferiori per bellezza decorativa a quelle del Trecento, e incertissime nell'effetto pittorico, poichè la forma vi è così sfigurata dal reticolato dei piombi che lo sguardo difficilmente l'afferra. Tra gli „ occhi " della cupola, l'Incoronazione della Madonna disegnata da Donatello è forse uno dei meno belli, per la monotonia di vesti bianche che guasta l'insieme coloristico, per incertezza plastica, sebbene vi s'intravveda il turbine di linee che nel disegno del maestro doveva avvolgere le due grandi figure; ma anche i tondi disegnati dal Ghiberti -

che altrove, e soprattutto nell'„ occhio „ centrale della facciata, meglio adattò i suoi cartoni a esser riprodotti in vetro -, rinunziando ai semplici ed alti caratteri decorativi, non raggiungono affatto un'evidenza pittorica: basti guardare l'*Orazione nell'orto* dove, in un apostolo, per rompere la uniformità delle tinte delle vesti queste son tutte sparse di grosse corolle svariate così che la forma ne riesce del tutto confusa, come nelle vetrate delle tribune in cui fu usato lo stesso vano accorgimento. Soltanto uno dei due „ occhi " disegnati da Paolo Uccello - la *Resurrezione* -, semplice di forma, potente di colore, e l'„ occhio " con la *Deposizione* di Andrea del Castagno, in cui è tutta la saldezza del maestro, mostrano un più abile adattamento del vetro all'opera pittorica e preludiano a vetrate fiorentine della seconda metà del Quattrocento nelle quali l'accordo tra intento pittorico e tecnica vetraria è perfetto: alla finestra della cappella de' Pazzi, disegnata probabilmente dal Baldovinetti, a quella di Filippino Lippi in S. Maria Novella. [1]

Anche, fu motivo a trascurare i vetri dipinti, nella storia della pittura, il preconcetto che i caratteri stilistici dei cartoni siano stati molto alterati nella riproduzione dai maestri vetrai. Ma ciò non avvenne sempre; anzi, in molte vetrate fu schiettamente conservato l'aspetto del modello: e come in quell'„ occhio " della cupola la maniera di Andrea del Castagno, così nei tondi della facciata di S. Maria del Fiore è bene riconoscibile lo stile del Ghiberti, in altre vetrate alterato da esecutori più incerti. [2]

Ora, appunto, non è difficile identificare dai caratteri stilistici gli autori dei cartoni di due tra le maggiori vetrate fiorentine.

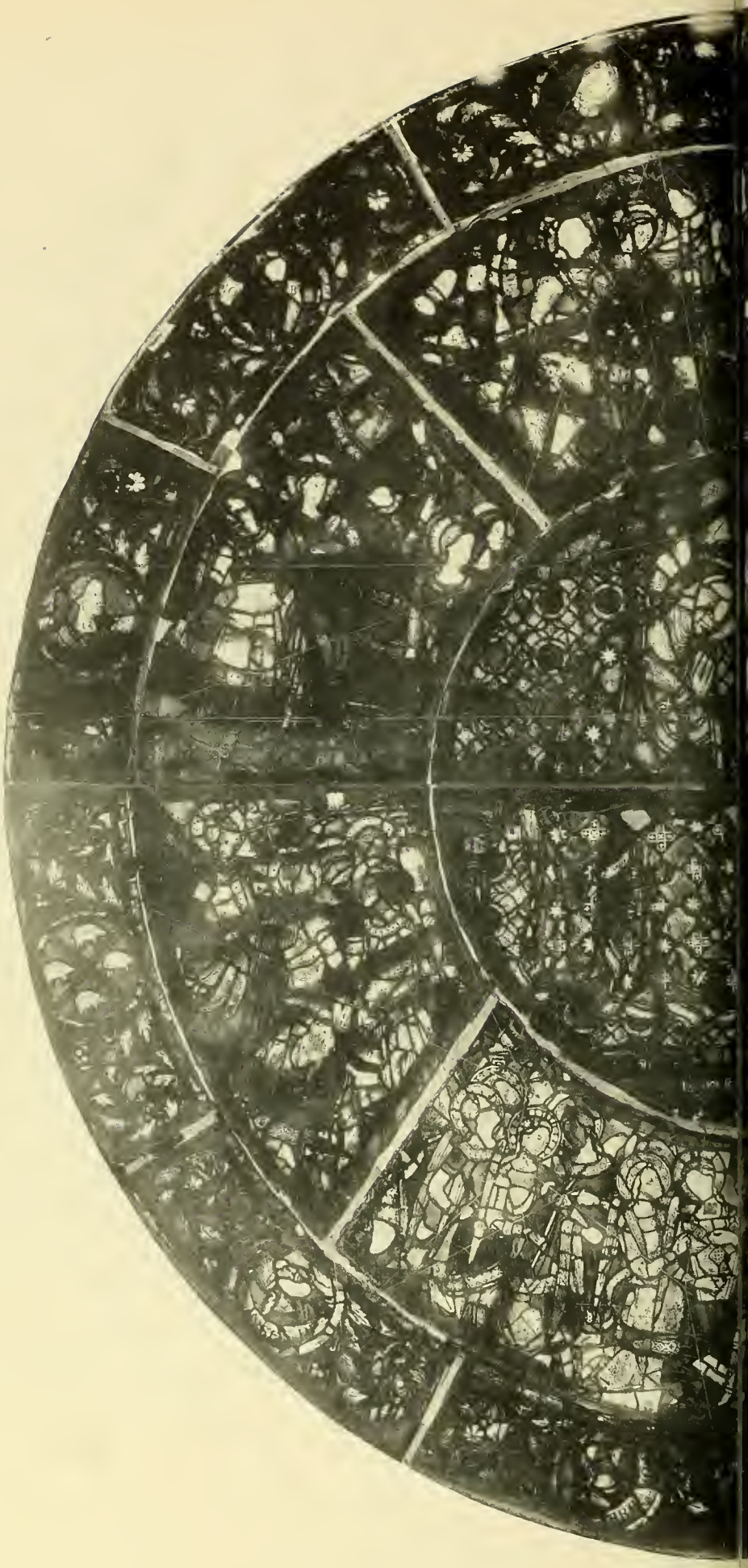
* * *

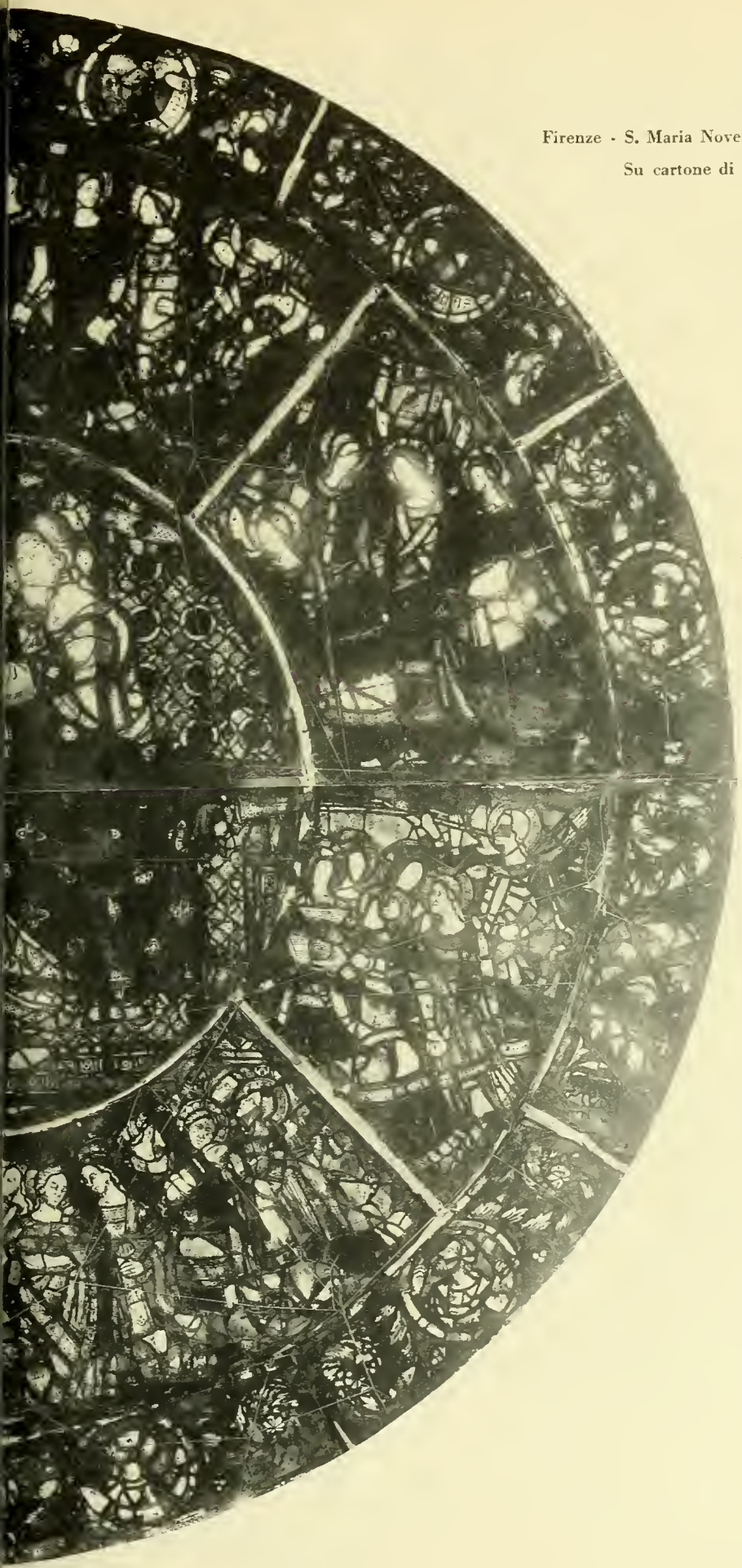
L'„ occhio " della facciata di S. Maria Novella, durante la guerra, era stato sguarnito dei vetri dipinti, testè ricollocati a posto con molta cura. [3] La sua vetrata è composta secondo le tradizioni gotiche: l'*Incoronazione della Madonna* non tiene tutto il campo come nell'„ occhio " disegnato da Donatello, ne occupa soltanto la parte centrale; intorno a questa una larga zona è figurata con angioli che suonano e danzano: il tutto è chiuso da una fascia d'ornati con figure di profeti e con

[1] I documenti intorno alle vetrate di S. Maria del Fiore furon pubblicati in modo esauriente da G. Poggi (*Il duomo di Firenze*, I, pag. LXXVIII ss. in *Italien. Forsch. herausg. v. Kunsthist. Inst. in Florenz*, Berlino 1909) Il Marquand (in *American Journal of Archaeol.*, 1900, 192 ss.) propendeva ad attribuire al Ghiberti il cartone della *Resurrezione*, ma il goticismo di questa non è estraneo all'arte di Paolo Uccello (cfr. P. Toesca in *L'Arte*, 1902, 195). La vetrata della cappella de' Pazzi fu attribuita al Baldovinetti dal Horne (in *The Burlington Magazine*, 1903. Giugno, pag. 31).

[2] La tecnica delle vetrate dipinte è tale (vedi: C. Cennini, *Il „ Libro dell'arte "*, Firenze, 1859, cap. CLXXI) che porta a conservare fedelmente i caratteri del disegno dei cartoni; nel colorito, che forse non sempre era determinato sul cartone, l'opera del maestro di vetri tendeva a esser più personale, per diverse ragioni (materiale disponibile non tutto rispondente ai colori del cartone; effetti delle tinte in trasparenza, ecc.). Gli „ occhi " della facciata di S. Maria del Fiore, disegnati dal Ghiberti - com'egli medesimo afferma - furono eseguiti da un Niccolò di Piero tedesco (cfr. G. Poggi, op. cit., LXXX ss.): il centrale, già in lavorazione nel 1404, ha una certa durezza nella figura della Madonna che potrebbe far pensare alla collaborazione di un altro artista col Ghiberti, ma è un capolavoro di colorito; i due „ occhi " minori, del 1413, mostrano più vivamente l'arte del Ghiberti, negli angioli gentilissimi e nell'armoniosa composizione.

[3] Tutti i provvedimenti furono presi dal Comune fiorentino a cura del cav. Lensi. Al quale rivolgo vivissimi ringraziamenti per la fotografia della vetrata. È da augurare che sia attenuata la trasparenza di alcuni vetri scoloratisi - specialmente nei visi degli angioli - che offende la vista.





Firenze - S. Maria Novella — "*Occhio*" della facciata.
Su cartone di ANDREA BONAIUTI.

gli stemmi della famiglia dei Ricci, uno dei quali - per certo, Tedaldino Ricci - è inginocchiato tra gli angioli, da un lato. In ogni parte è profuso il giallo dorato: e disturba non poco l'armonia dell'insieme coloristico che il pittore e il maestro di vetri variarono e ripeterono all'infinito, quasi in caleidoscopio, moltiplicando gli ornati del fondo, sovrapponendo ornamenti alle vesti.

Le figure degli angioli, non soltanto nel panneggio pesante, ma specialmente nei tipi faciali, corrispondono a molte delle figure - così singolari nei lineamenti e nello sguardo obliquo o assonnato - degli affreschi sulle pareti della cappella degli Spagnoli; la testa del Redentore, sebbene guasta, lascia intravedere anche un modellato levigato come quello degli affreschi, mentre nel segno fiacco ha strette somiglianze con lo stile del pittore di quella sala capitolare, Andrea di Bonaiuto da Firenze.

Nel 1365 Andrea di Bonainto ebbe l'incarico di dipingere nel termine di due anni l'aula capitolare di S. Maria Novella: e forse appunto in quell'anno morì Tedaldino Ricci lasciando alla chiesa una somma di 400 fiorini d'oro per la finestra della facciata; è pertanto molto probabile che il pittore abbia eseguito il cartone della vetrata durante i suoi lavori nel convento, tra il 1365 e il 1367.[1]

* * *

L'" occhio „ della facciata di S. Croce appartiene ai nuovi principi pittorici ma, benchè anch'esso di quell'incerto periodo della prima metà del Quattrocento, fu dipinto nel cartone e condotto in vetro, con libertà e accordo tra intenti e tecnica quasi che il pittore avesse dell'effetto decorativo un senso più giusto che i grandi maestri degli „ occhi " di S. Maria del Fiore: ed è una delle più belle vetrate fiorentine di quel tempo, quantunque restaurato non bene in qualche testa e in qualche tratto secondario.[2] La *Deposizione dalla croce* è composta con varietà di gruppi ma chiaramente: ha accenti così alti che non vanno perduti nella distanza - l'abbandono inerte del Cristo, che rammenta perfino il grande stile romanico; i gesti veementi della Madonna e della Maddalena - e insieme una ricerca di determinare l'espressione particolare che dà al viso di uno dei sostenitori del Cristo un raccoglimento quasi donatelliano; ma alla composizione aggiunge molto l'effetto coloristico che il maestro di vetri accrebbe, per certo, con l'arte sua, dando all'oltramarino del cielo una varietà incessante di toni, a ogni tinta anche ombreggiata una profondità e trasparenza di gemma, ritagliando i vetri così da non turbare il disegno.

[1] Del lascito di Tedaldino Ricci dà notizia il Richa (*Notizie storiche delle chiese fiorentine*, Firenze, 17, III, 23), e altri riferisce a circa il 1365 la morte del donatore (J. Wood Brown, *The dominican Church of S. Maria Novella*, Edimburgo, 1902, pag. 114). Il Lami (*S. Ecclesiae florentinae Monumenta*, Firenze, 1758, II, 1053) vide documenti intorno a vetrate di S. Maria Novella eseguite dagli Umiliati di Ognissanti; ma non riferisce se fosse tra quelle anche l'„ occhio " della facciata. Stabilisce definitivamente il nome del decoratore della cappella degli Spagnoli, e la data del lavoro, il documento ritrovato dal p. I. Taurisano (vedi: *Il Rosario*, 1916, 217 ss.).

[2] Anche i suoi vetri furono rimossi, durante la guerra, dall'Opera di S. Croce a cura dell'ingegnere E. Cerpi: eseguì il delicato lavoro, come in S. Maria Novella e in S. Maria del Fiore, l'officina De Matteis, diretta con grande amore dal prof. Giovannozzi. Le fotografie, eseguite per la Galleria degli Uffizi dal sig. Perazzo e dal sig. Cipriani, mi furono concesse dal dott. G. Poggi.

Nella vetrata furon rifatte, nel secolo scorso, con altre parti secondarie, nel gruppo inferiore le teste del primo vecchio a destra, della Maddalena che alza le braccia, della pia donna accanto a lei, del S. Francesco sul lembo a sinistra, e quella del vecchio che sostiene il Cristo, al sommo della composizione.

Il Vasari attribuì il cartone della bella vetrata a L. Ghiberti, ma lo stesso Ghiberti, che pure ricordò nei suoi Commentari i più importanti vetri da lui disegnati per S. Maria del Fiore, non accenna all' „ occhio " di S. Croce; nè di questo tennero ricordo tra le opere del Ghiberti le altre fonti anteriori al Vasari.[1] E per vero il cartone fu dipinto da un altro artista, che non mi fu difficile riconoscere - la sua maniera è evidentissima anche nella traduzione vetraria - avendone per primo, molti anni or sono, delineata l'individualità poi più ampiamente chiarita da C. Gamba: Giovanni di Marco.[2] Tra gli angioli che volano intorno alla croce, rompendo l' azzurro, riappariscono figure che Giovanni di Marco replicò nei suoi dipinti: dagli affreschi della cappella degli Scali in S. Trinita, all'*Annunziazione* - del 1435 - nella Pinacoteca vaticana; il segno sommario dei visi, secchi, aquilini, ha pieno riscontro nei dipinti di Giovanni; e a questi, che mosso dalle forme di Lorenzo monaco - come soprattutto si vede nell' ancona del Museo di Chantilly - nondimeno cercò di appropriarsi alcune qualità della nuova arte di Masaccio e dei suoi continuatori, convengono i caratteri stilistici della vetrata in cui il movimento è fortemente sentito ma ancora espresso dalla fluente linea gotica, che prevale sul rilievo, e derivano dalle passate tradizioni, come nel cassone della collezione Spiridon, le proporzioni esili e la debole struttura delle figure. Il cartone dell' „ occhio " di S. Croce sorpassa ogni altra opera conosciuta di Giovanni di Marco ma non esce dai termini che potè raggiungere l' arte del maestro operoso sin verso il 1444. Differente, anche nei caratteri particolari, dai cartoni che il Ghiberti disegnò con maggiore fermezza plastica per gli „ occhi " della facciata e della tribuna di S. Maria del Fiore, esso nell' aspetto ornativo è forse superiore a quelli e ai cartoni degli altri „ occhi " del duomo di Firenze, perchè ideato non da un pittore sovrano ma da un artefice solito a umili cómpiti decorativi, che meglio riguardò al suo scopo e alla sua trasposizione nel vetro.

Pietro Toesca.

[1] Per i Commentari del Ghiberti vedi ora l'edizione di J. v. Schlosser (*L. Ghiberti' Denkwürdigkeiten*, Vienna, 1912; I, 50) il quale giustamente dubitò dell'attribuzione del Vasari. Questi riferì al Ghiberti la magnifica vetrata ripensando forse agli „ occhi " della facciata di S. Maria del Fiore e a certe parole del Ghiberti („ poche cose si son fatte d'importanza nella nostra terra non siano state disegnate et ordinate di mia mano "), soprattutto riguardando ai caratteri gotici, che nondimeno sono prova insufficiente alla sua opinione.

[2] Su Giovanni di Marco, vedi: P. Toesca, *Umili pittori fiorentini* (*L'Arte*, 1904, 49 ss.); C. Gamba, *Giovanni dal Ponte* (*Rassegna d'Arte*, 1904, 177 ss.); H. P. Horne, *G. d. P.* (*The Burlington Magazine*, Agosto 1906, 332 ss.); A. Venturi (*Storia dell'Arte it.*, 1911, VII', 26 ss.). Resta incerta la individualità di Smeraldo di Giovanni che fu quasi costante collaboratore di Giovanni di Marco, più giovane di lui; e pertanto non ancora si può toglicre ogni dubbio intorno alla parte che spetti ai due collaboratori nelle pitture dette di Giovanni di Marco - il quale è da identificare, con tutta probabilità, con un Giovanni „ dal Ponte ".

Errata Corrige — Nella tavola grande invece di *Andrea Bonaiuti* dicasi *Andrea di Bonaiuto.*

Firenze - S. Maria del Fiore.
" *Occhio* „ su cartone di L. GHIBERTI.

Firenze - S. Croce — Particolare dell' " *Occhio* „ della facciata.

Firenze - S. Croce — " *Occhio* „ della facciata *(particolari)*.

ATTRIBUZIONI CARAVAGGESCHE

ER tre opere, almeno, abbastanza famose e universalmente attribuite al Caravaggio, ci deve essere stato scambio di nomi fin da epoca lontana, in cui anche gli storici d'arte più informati avevano smarrito la comprensione esatta dell'arte del maestro lombardo.

Ora che il caravaggismo è in piena rinascita per merito di qualche studioso che con i suoi studi preparatori si va sgombrando il terreno per giungere sino al maestro di genio, non è forse inutile riprendere in esame qualche opera che di lui non ci pare degna. Se le nostre conclusioni non saranno errate, il merito sarà pur sempre di chi ha con forza richiamata l'attenzione generale su d'un artista, che alcuni pregiudizi d'un'estetica falsa avevano posto molto in basso, mentre s'è ora certi ch'esso non è tanto un capo-scuola quanto l'iniziatore d'un movimento che supera i confini d'una regione e d'una nazione.

Le tre opere, dunque, sono:

Il riposo nella fuga in Egitto, della collezione Doria in Roma;

La Madonna della Cappella Cavalletti, in S. Agostino in Roma;

La Negazione dell'apostolo Pietro, alla Certosa di S. Martino in Napoli.

* * *

I primi dubbi sulla paternità caravaggesca del quadro della Certosa di Napoli furono mossi da noi[1] in un articolo in cui si discuteva il metodo di critica d'uno dei più valenti storici dell'arte, il Longhi. L'esame diretto dell'opera e un documento mi davano sicurezza ch'essa non poteva attribuirsi più al Caravaggio ma ad un artista entrato nell'orbita caravaggesca dopo molti ondeggiamenti, e rimastovi non senza mutamenti che di lui fanno un Proteo della pittura del '600: il Saraceni. Confronti minuti e lunghe indagini sottili mi convinsero non solo dell'attribuzione a lui del quadro della Certosa ma anche delle altre due opere che noi togliamo al Caravaggio senza rimpianto, perchè scorrendo idealmente tutta quanta la sua produzione non ci vien fatto di trovare in essa i punti d'inserzione di quelle, che vanno invece inserite nella produzione dell'altro. Del quale non toccheremo

[1] Nel giornale la *Tribuna*, Aprile 1917.

che per incidenza, non spettando a noi, per la mancanza di troppi elementi della sua opera, di tentare un saggio costruttivo di essa.

* * *

La fuga in Egitto non dev'essere stata sempre attribuita al Caravaggio. L'inventario della collezione Doria la dà al Saraceni: nè crediamo che sia stata una svista, come s'è incline a credere, di colui che lo redigeva. Basta considerare soltanto quanto sarebbe stata più facile l'attribuzione al Caravaggio d'un'opera del Saraceni, com'è spesso avvenuto, per conchiudere che chi redigeva l'inventario sapeva che il quadro apparteneva al Saraceni: se non l'avesse saputo l'avrebbe quasi certamente attribuito al Caravaggio.

Se esso si considera da tutti i cultori di studi caravaggeschi come un'opera della gioventù del maestro — e la questione se il Caravaggio sia esordito lombardo, o veneto, e per dir meglio giorgionesco, sebbene inutile, è pur sempre da risolvere — non si sa a quali opere sicure accompagnarlo. Non certo alla *Maddalena* che per essergli troppo vicino testimonia di troppe differenze; non al *Narciso* per ragioni evidenti che non vale esporre, nè alle altre opere primitive in cui lo stacco dell'arte caravaggesca dai suoi modelli lombardi o veneti non sopraffà mai il carattere peculiare del maestro. Come tipologia ondeggia nel quadro un vago ricordo di maestri anteriori che la memoria fissa in termini che decorrono dal Bassano al Lotto. Si vorrà affermare con ciò che nel Caravaggio non è sensibile l'influenza del Bassano e del Lotto? No, certo: bisogna vedere, tutt'al più di che influenza si tratta.

La composizione è simmetrica e farcita di centomila particolari. Il cromatismo è tenuto nei registri alti, dal rosso quasi ciliegia al viola quasi di stola, sconnesso da quell'angelo di stucco rosato che le ombre mobili rendono più vuoto; e comunque scarsissimo di *valore*[1] che in Caravaggio giovine non suole mai mancare. Il giallo è di zolfo, non d'oro, come in Caravaggio; il bianco d'albume della veste a sbuffi dell'angelo, è reso con pennellata uguale, chiusa, non rotta e accidentata come nell'altro bianco, irto, ad intoppi, della *Maddalena* accosta, variato d'ombre azzurre, condito di tocchi aurei, rappreso come calce, arricciato come un muro fresco, dall'allievo muratore. E si sentono schiocchi ampi di manti che si placano rabbuffati al suolo. La posa forzata della testa della Vergine dormiente indica sin troppo che il Saraceni non poteva imitare l'irriducibile asimmetria di certe pose lottesche, nè creare un assestamento grave e solenne, come quello della posa nel sonno della *Maddalena* vicina, e tutt'al più esperimentarsi a qualcosa di simile alla testa della *Madonna* Corsini la cui attribuzione, da parte del Longhi, al Gentileschi non mi è senza qualche dubbio. Ma la posa — sull'attenti — dell'angelo, anche più sforzata, rivela impossibilità anche maggiori. Vuote le sue membra: mani disossate, in ombra, con appena, un solicello tepido di luce che passa; polpacci di stucco e simmetria di gambe, di malleoli, di piedi, di dita. Ali attaccate: ali d'Icaro, senza peraltro la ricchezza di quelle, veramente icarie, del Greco.

E chi potrà ora catalogare la suppellettile tra vegetale e minerale di tale opera? Dal querciolo a forca irto di foglie secche, alla riva ricca di felci allacciate di convolvoli rampicanti; dai ciottoloni del greto, ai sassi più minuti, alla ghiaia. Un

[1] Non diciamo *tòno*, perch'esso ci sembra una concezione del colore molto più recente e anche più complessa.

FIG. 5 — Carlo Saraceni – *La Negazione dell'apostolo Pietro.* Palazzo Venezia, Roma.
Fot. del Min. dell'Istruzione.

tritume di cose viste da presso, alla *loupe*, rese con minuzia nordica e con una grossolanità di naturalista che si compiace d'identificare sia l'intreccio vermicolato della paglia della fiasca con chiusura di carta, sia la corda dell'asino dipinto con pennellate stracche e filacciose, come avrebbe potuto fare, supponiamo, un Palizzi! E l'asino sta veramente come l'asino tra i suoni, perchè se l'angelo fa da musico e S. Giuseppe fa da leggio, chi ascolta i suoni è proprio lui!

Dopo ciò potremo passarci del profondo entusiasmo che solleva il petto dei critici innanzi alla bellezza del paese fluviale. Il Saraceni è certo un artista ed ha mostrato di saper fare cose di prim'ordine; ma noi ci contenteremo di dire che il suo *paese* non è che una riduzione di tutte le *vedute* che i maestri veneti ponevano a fianco delle loro scene, dietro le tende o a lato del trono; una riduzione nel senso che in essa si precisa e s'individua un genere di paese con carattere non più episodico, in una scena all'aperto, in cui la profonda irrealtà luministica crea un partito di luce come se questo si sprigionasse da un luogo chiuso. Un *paese* è veramente un non senso per Caravaggio, di cui manca al quadro la nudità essenziale del soggetto, la tipologia, il cromatismo, la composizione, l'impasto, la pennellata e tante altre cose sottili e per nulla semplici che abbiamo appreso in questi ultimi anni. Ci sono qua e là imitazioni del suo fare, ma stracche e lontane, come di chi ricordi male un modello; e c'è invece del Saraceni l'impasto lento e sgorgante, alla veneta, la pennellata impressionistica, intendo dire sommaria, evidente specie nelle ciocche dei capelli; l'abuso degli sbuffi nelle vesti, i suoi ritorti panneggi statuari, la rugosità epidermica che l'avvicina così stranamente a Ribera, il segno materiale, il senso rudimentale de' piani, il luminismo incoerente che rivela appena e trapassa, fatuo e superficiale.

A tale effetto di luce si devono i suoi piedi cavati come in un legno dolce e quelle sue masse di capelli lavorati e rimenati come intrighi di pieghe di turbanti di cui egli si compiace altrove. L'opera è dispersiva e non centrale come in Caravaggio; e per intenderci, è indicatrice e non *ottica*. S'ha bisogno d'una osservazione lenta e faticosa per esaurire tutta la portata dei mille particolari del quadro e non s'è mai certi d'aver tutto notato. Come m'accade ora che son costretto a registrare in ritardo quel cespuglio d'erbe da prato arruffate e commiste al luogo delle cinque foglie carnose, bene aperte, vive e pelose che crescono, nel Caravaggio autentico, ai margini delle fosse o ai piedi di S. Giovanni nel deserto.

* * *

La negazione dell'apostolo Pietro in S. Martino a Napoli ha diritto — bisogna riconoscerlo — al fervore ammirativo di cui è fatta segno universalmente. Una tradizione critico-letteraria che muovendo dall'antica lode di Pietro Bellori e di Bernardo de Dominici per cui quel quadro " può dirsi una maraviglia dell'arte, colorita con tanta forza di verità che abbatte qualunque opera le sta d'appresso „ giunge sino alla critica recente che accollando un giudizio di carattere più generale all'esame dell'opera d'arte proclamerebbe Caravaggio istauratore in Napoli del '600 artistico con quel quadro, giustifica l'universale commento laudativo per cui s'ammira l'opera celebrata senza quelle cautele che offrirebbe una tradizione meno gravata d'entusiasmo o solo sfiorata, appena, dall'ombra d'un dubbio — non fosse che d'un critico solo. — E l'opera dal suo canto convincerebbe di verità, col suo falso accento pseudo-letterario e pseudo-artistico che rincalza di convinzione l'antica

lode avvalorandola col suggello luminoso d'un nome atto a spedire molto lungi nell'avvenire un rilevante contrabbando artistico!

Ma guardare l'opera e svalutarla è un momento solo.

* * *

Anche ad un'occhiata superficiale essa offre una composizione confusa ed ingombrante. Tutto lo spazio v'è utilizzato senza neppure una possibile pausa o riposo al flutto luminoso che ha da colpire un frastaglio accidentale di forme esposte — anche troppo — con appena tenui risucchi d'ombre sconnesse.

Ad un primo e malcerto accenno d'angolarità offerto dalla servente e dall'Apostolo, succede un abbassamento, una vera frana della linea compositiva dell'opera, con una specie di strapiombo dato dal piatto del tavolo su cui si curvano, come pesi gravi, le teste dei giocatori — i guerrieri Basso-impero del Saraceni — le mani gettate là brutalmente a creare lo sbilancio del quadro. Il quale non offre, rispetto alla conquista dello spazio, neppure un accenno a motivi di composizione transversa che di quel secolo fu carattere precipuo e costante. Perciò abolita la profondità eccoci a dover sostenere da presso l'urto visivo di quelle teste: dell'Apostolo uscito primo — e tutt'intiero — alla curiosa ricerca della luce che frugandolo in ogni segno o ruga dell'epiderma e spruzzandogli, a getto di polverizzatore, la barba, ci convince ad una sosta forzata per un riconoscimento di materia coloristica.

Il Saraceni per la resa d'un attimo di psicologismo complesso, incerto — „ siete, o no, discepolo di Cristo? " e la conseguente tenzone del si e del no — si vale della luce non come di sfreddatrice, in plaghe gelide di superficie, di affioranti fervori psicologici, ma come un commento minuto di occhi lustri, di archi di rughe, di pelle flaccida cascante, di zigomi acuti, di bocca ritratta: il tutto con analisi devota d'ogni segno più che superficiale.

E quelle tanto celebrate mani, in mostra, a mezza presa dell'aria, ventilatori obliqui dell'ombra, tamburellate dito su dito dalla luce, cotte e grinzute, a tocchi d'una plastica idiota che non può abolire la materialità di fucina di esse, degne tutt'al più d'un Saraceni — di quello della *Disputa* a Napoli, al Palazzo Reale, o anche del *S. Antonio* ai SS. Cosma e Damiano in Roma — più che di Caravaggio che le faceva come vivi piccoli tasti risuonanti sul timpano atmosferico, adombrandole d'un bruno di matita, temperata vigorosamente in punta dalla luce!

E la servente, postata sotto il chiarore — d'un lampione del Ghetto — si fa rischiarare appena il volto che l'autore ci pone ad indovinare con tratti bianchi sulle sopracciglia albine, sullo spigolo nasale e sotto il mento! Indovinelli non posti mai da un Caravaggio i cui luminosi richiami stanno ad indicare saldamente le dorsali sommerse delle sue costruzioni, urgendo il nostro spirito ad integrazioni totali di cui essi non sono che i frammenti lirici sopravvissuti. Invece nel quadro della Certosa tutto è in un balenio uguale: un barbaglio diffuso senza coesione e senza logica. È impossibile riportare ad una unità luministica mediante integrazioni ideali quei lembi di luce su cui escono le forme alla ventura, il cranio come l'arnese, le mani come il turbante, abolita ogni rigorosa selezione per una facile scelta d'elementi buoni tutti quanti ad essere illustrati.

Si noti la funzione subordinata dell'ombra rispetto alla luce, abolito quel serrato scontro liminare in cui i due elementi vengon quasi ad una ricognizione dei loro mezzi espressivi; sicchè essa — come nel braccio teso della fante — è come

una specie di guida lineare entro cui scorre — riempiendo tutto colmo lo stampo — quella densa gelatina lattescente, rappresa già sulle spalle e sulla schiena.

Impossibile anche identificare un colore in quel quadro, sentirlo cioè come un tòno di pura esaltazione lirica; se non, forse, quel rossiccio pomice, come di pastello poroso, nella cintura del soldato ricurvo? E che sforzo per rendere sensibile al nostro occhio il blu perso dell'ancella, alonato quasi da una forfora scintillante; e che pena a rintracciare sotto il caglio latteo il verdolino chiaro del corsetto e del turbante di essa! Dopo di che potremo passare sotto silenzio il marrone dell'Apostolo e il bronzo brunito del guerriero che non ci sembrano affatto costituire due toni, almeno, essenziali del quadro, e che ci farebbero sempre rimpiangere, ove noi prendessimo a considerarli, „ la poesia breve e solenne dei pochi toni caravaggeschi ".

E d'altra parte che pensare di quell'impasto essudato di vernice, anticaravaggesco per eccellenza, se si considera che il maestro era così ermetico nella trama chiusa della sua pasta pittorica tanto, almeno, quanto un suo grande precursore lombardo, il suo più genuino precursore, un Moroni del *Sarto* di Londra o del *Domenicano* di Francoforte, che non può essere più rasciugato nel suo lavoro di pennello, nè più unito, senza per altro cadere nel duro e nel secco?

Che sia forse caravaggesco quel tòno d'epidermide d'un rosso bruciato come da scarlattina, in cui era possibile non certo un partito di plastica solenne, ma una fastidiosa plastica di piccoli tocchi picchierellati, come in un lavoro di sbalzo, specie nelle mani?

O anche quel pennelleggiare come di macchia, quel gioco di tecnica quasi impressionistico evidentissimo nell'accenno facile e rapido delle ciocche di quello dei giuocatori visto di fronte?

Comunque, non è certo il brillare di quel bianco fosforescente, un plasma flaccido e lento, che ha perduto la preziosa tonalità dorata e lombarda del Caravaggio per mollezze lagunari ciò che può convincere d'un colorismo alto chi osserva l'opera con giudizio tranquillo. Sicchè, senza più oltre insistere sugli altri elementi, è certo che dove s'insinua un genuino senso veneziano, sia d'impasto sgorgante e lustro, sia di giuoco di pennello rapido e minuto, di là Caravaggio è sicuramente lontano.

* * *

Le qualità notate innanzi sono certo negative per un'attribuzione del quadro al Caravaggio; ma non intendiamo di togliere ad esso tutta l'importanza che ha, non come instauratore in Napoli del '600 pittorico, ma come rappresentante d'un genere pittorico nuovo, cioè d'un impressionismo di luce fatua, inorganica che fa oscillare gli schemi del disegno e riduce il valore plastico della forma. Non è dunque un impressionismo di tòcco, sebbene il Saraceni conosca a dovere il lavorare rapido e scheggiato del pennello, ma è come una luminaria notturna che arde sulla guida delle forme in larghe e lunghe vampate di lattescenza lunare di pura portata rembrandtiana.

Si è detto, per altri rispetti, che il Saraceni è un nordico; ma crediamo che per tale luminismo alitante e molle egli sia il *dèvancier* più sicuro di quelle luci alonari che fanno brillare come di caldi fervori religiosi le figure del grande Olandese; crediamo anche che le corrosioni della materia coloristica operate da quelle deposizioni di luci acide, nitrate che si riverberano sulle spalle, sulle teste e sulle

barbe delle figure del Saraceni sono il *maximum* dell' impressionismo coloristico iniziato già dal Caravaggio in maniera così ferma e impassibile.

* * *

L'universale attribuzione di detta opera a Caravaggio ci persuade ad una documentazione che metta al sicuro dalla facile incredulità la nostra impressione sul quadro della Certosa.

Il Mancini [1] non ne parla.

Il Bellori [2] dice: „ si tiene in Napoli fra i suoi quadri migliori la negazione di S. Pietro nella sagrestia di S. Martino figuratovi l'ancella, che addita Pietro, il quale volgesi con le mani aperte in atto di negar Cristo; ed è colorito a lume notturno con altre figure che si scaldano al fuoco ".

Intanto le figure che si scaldano al fuoco non ci sono, e con la frase: *si tiene in Napoli* etc. sembra che il Bellori voglia riportare più un' opinione diffusa in quella città che una notizia da lui storicamente accertata.

Il Baglioni [3] non dice nulla del quadro.

Il de Dominici [4] scrive: „ *ed indi si vide* la maggiore di tutte l'opere del Caravaggio, che fu la Negazione di S. Pietro, esposta nella Sagrestia di S. Martino ".

Ora che cosa può significare quella frase: *ed indi si vide* se non che quel quadro non fu conosciuto durante la permanenza del Caravaggio a Napoli (1607), che insomma non fu dipinto in Napoli dall'artista su precisa commissione dei monaci e che tanto il Bellori quanto il de Dominici, dopo aver riportato nelle loro vite le opere eseguite dall'artista in Napoli e universalmente stimate di lui, alludano al quadro della Certosa come ad opera venuta tardi in Napoli, posta nella Sagrestia di S. Martino ed attribuita al Caravaggio?

C'è di più di tali testimonianze indirette: sì, il documento riportato dal Faraglia intorno ad una causa intentata dall'architetto Cosimo Fanzago, esecutore di lavori alla Certosa, ai monaci di essa per scarso pagamento. Conclusione del piato fu una perizia dell'architetto romano Giuseppe Arcucci che nel 1682 giudicò delle opere eseguite dal Fanzago. Indi, essendo procuratore della fabbrica di S. Martino don Andrea Cancellieri, furono dati al Fanzago 700 ducati „ in conto dei quali esso cav. Cosmo consegnò a detto monasterio due giare di fiori di ricamo, *un quadro della negazione di S. Pietro* di mano del Caravaggio, quale oggi sta sopra la porta della Sagrestia, e due altri quadri di mano del Rivera (Ribera), quali due quadri del Rivera si restituirono ad esso cav. Cosmo in modo che detto real monasterio per saldo di ducati 700 resta creditore di detto cav. Cosmo in ducati 400, così d'accordo fra le parti! " [5]

[1] La sua vita del Merisi è stata pubblicata da L. Venturi nei suoi studi su Michelangelo da Caravaggio in Arte, anno XIII, fasc. IV.

[2] *Le Vite* etc., in Roma 1672.

[3] *Le Vite* etc., in Roma 1642.

[4] *Vite dei pittori, scultori* etc. Napoli 1844, vol. III nella vita di Giovan Battistello Caracciolo.

[5] Le vicende dell'azione giudiziaria, che del resto non sono chiare, sono contenute in un opuscolo che porta il seguente titolo:

R. P. D. Guaxardo neapolitana pactensae Mercedis pro Ven. Carthusia Sancti Martini Neapolis summarium Romae, Typis Rom. Cam. Ap. 1683 superiorum permissu.

Fig. 1. – Carlo Saraceni — *Il riposo nella fuga in Egitto.* Roma Galleria Doria. Fot. Anderson.

Fig. 2. – Carlo Saraceni — *La Negazione di Pietro.* Certosa di S. Martino, Napoli. Fot. Alinari.

Fig. 4. – Carlo Saraceni — *La Madonna di Loreto.* Chiesa di S. Agostino, Roma. Fot. Moscioni.

Fig. 3. – Carlo Saraceni — *Madonna e Bambino con S. Anna.* Chiesa di S. Margherita, Roma. Fot. Moscioni.

Da ciò risulta che il quadro fu portato alla Certosa molto tardi, ch'esso era di proprietà del bergamasco Fanzago il quale poteva ben presumere d'aver un'opera del suo grande comprovinciale, che per disavventura non gli apparteneva e ch'essa rimase appesa sulla porta della Sagrestia di S. Martino come opera di Caravaggio e come tale ritenuta e divulgata.

Come conferma indiretta che tale opera fu tardi conosciuta a Napoli si può addurre la mancanza di copie o d'elementi desunti da essa specie da artisti di corrente caravaggesca. Esempio, Bernardo Cavallino.

Egli non ha meno di quattro varianti sullo stesso tema della *Negazione*; ma nessuna ha motivi del quadro della Certosa.[1] Nè troviamo alcun motivo che ci richiami al quadro della Certosa in altri seicentisti napolitani, sì che non ci conviene di prestar fede al de Dominici laddove parla d'una pretesa copia di tale quadro fatta da G. B. Caracciolo, copia che per evidenti motivi cronologici non può essere stata mai eseguita.

* * *

Ma c'è altro.

A rincalzo degli argomenti portati in favore dell'attribuzione al Saraceni dell'opera della Certosa di Napoli mi vien fatto di scoprire un quadro appeso negli appartamenti del Sottosegretariato di Stato alle Belle Arti a Palazzo Venezia e che rappresenta appunto una seconda redazione della *Negazione dell' Apostolo Pietro*. L'attribuzione al Saraceni non può sembrare dubbia a nessuno. La tipologia è identica a quella del quadro della Certosa e si richiama anche a qualche notazione di carattere singolarissimo proprio del Saraceni nella *Disputa* al Palazzo Reale di Napoli: di quello dei tre dottori che nel mezzo si rivolge a Gesù con aria di stupore compunto. Ma in quest'altra *Negazione*, che noi riteniamo anteriore a quella di Napoli, la individuazione cromatica e la costruzione di tutto il quadro ci sembrano ancora più prossimi a Caravaggio di quanto non sia l'opera della Certosa che s'infatua in luminosità sospese e vaganti. Voglio dire che in esso la direzione della luce realizza la composizione in modo più logico, sebbene nei risultati esclusivamente pittorici si giunga ad un luminismo scheggiato e trinciato, specie nell'arnese, e a certi grumi d'ombre saporose ma un po' sconnesse. Naturalmente c'è tutto il modo espressivo del Saraceni: i volti a specchio, i lievi scarti delle pose appena variate in un piano identico, il salire e scendere per scale tipologiche in linee interne. E le sue trovate simpaticissime. Quella, ad esempio, delle mani dei tre attori principali, di Pietro, dell'ancella, dello sgherro in berretta piumata, che fissano tre momenti psicologici distinti; sì, perchè il Saraceni ha di simili preoccupazioni, oltre alle tante altre sue più esclusivamente pittoriche. Quanto alla testa dell'apostolo Pietro sembra che il Saraceni ci voglia dare la storia di cotesto tipo di vecchio, tanto è identico quel suo carattere umano, nelle varie opere, seppure diverso nella sua realtà pittorica. Così le varie redazioni di quella testa calva e grinzuta ci dicono in maniera molto chiara come il Saraceni abbandonasse via via i suoi intenti costruttivi in lume placido e raccolto per luminosità sempre più vaghe e avventurose. Così dalla forma

[1] Tre quadri della *Negazione* sono riportati dal de Rinaldis nel suo *Bernardo Cavallino*, Napoli, 1909 (Tipografia? Editore?).

Il quarto l'additiamo sopra la porta della Cappella di S. Filippo Neri ai Girolamini, ancora sconosciuto insieme all'*Angelo che desta S. Pietro*, e che gli è di fronte nella stessa Cappella.

ancora sorretta di questo vecchio di Roma si passa all' impalpabilità coloristica di quella della Certosa, per giungere alla suprema mollezza di quella del dottore ebreo della *Disputa* al Palazzo Reale di Napoli che sembra cavato in un legno dolce o nella cera. Quanto agli altri elementi, chi non vorrà considerare come sorella di quella di Napoli questa tumida fante che ha sì un turbante meno ricco e capriccioso dell' altra; e chi non vorrà risentire in questi rossi di *brique* e in questi verdi terrosi gli altri che a pena s' intravedono sotto gli aloni luminosi del quadro della Certosa? Comunque, non corre che un passo tra le due opere; e siamo certi che il Saraceni deve aver data un' altra redazione, la definitiva forse, di questo soggetto caro a lui e ad altri pittori del seicento.

* * *

Neppure per la *Madonna di Lorèto* nella cappella Cavalletti in S. Agostino è sorto mai un dubbio sull'appartenenza di essa al Caravaggio. Guide antiche e recenti, biografi più o meno informati, notizie in carteggi non spostano l'attribuzione al maestro; anzi, come per il quadro della Certosa in Napoli la rincalzano con lodi incondizionate, quasi che il caravaggismo più libero e corrente di qualche imitatore piacesse molto più di quello autentico, di men facile comprensione, più scontroso, direi, e chiuso di Caravaggio medesimo. Persino l'abbate Filippo Titi[1] ch'è tanto preciso nell'attribuzioni delle opere ai loro autori riporta che " nell' ultima Cappella una Madonna di Loreto ritratta al naturale, con due Pellegrini nel quadro dell'Altare, è opera di Michel' Angelo da Caravaggio ,,. Confessiamo che questa notizia del Titi, più di ogni altra, ci ha tenuto esitanti nel ritogliere l'opera al Caravaggio, perchè egli conosce a dovere e registra tutte le opere sue esistenti in Roma, e conosce a meraviglia tutte le opere del Saraceni nelle chiese romane, e in generale è ottimamente informato sulla produzione artistica seicentesca, sì che, sulla sua notizia che il *Sant'Antonio* ai SS. Cosma e Damiano è copia del Caracci da un originale del Saraceni, bisogna senz'altro risalire alla paternità dell' opera già dal Longhi ritolta al Saraceni e data al Caravaggio: cosa che neppure lui sosterrebbe ora più; e per il quadro di *S. Romualdo*, in S. Adriano, l'incertezza del Titi che esita tra Guercino e Carlo Veneziano ci sembra più interessante, rispetto all' attribuzione, della sicurezza del Longhi che lo rivendica invece ad Orazio Gentileschi, ben conosciuto al dotto abbate romano.

Si sarebbe dunque il Titi sbagliato solo per l'opera di S. Agostino, lui che conosce uno per uno tutti i quadri del Saraceni, anche i meno in vista, come quello in S. Margherita? È probabile che l'abbia sviato qualche notizia corrente al suo tempo su quell'opera, che a noi non è dato rintracciare, o che l'abbia tratto in inganno la bellezza apparente del quadro ch'è ricco di *effetto* pittorico. Comunque, la *Madonna di Loreto* non appartiene al Caravaggio. Basta gettare un' occhiata sul *gruppo* della chiesa di S. Margherita in Roma e sull'altro di S. Agostino per comprendere che le due opere sono il frutto d'una stessa concezione del comporre, dell' illuminare, del disegnare e del *formare*, concezione pseudo-caravaggesca; e con ciò non vogliamo intendere, naturalmente, che non sia artistica essa pure, a suo modo. Nè intendiamo avvicinare di troppo l'esecuzione delle due opere, perchè nella *Madonna di Loreto* ci sono qualità più decisamente caravaggesche che non

[1] *Nuovo Studio di Pittura, Scultura ed Architettura* etc., Roma 1721.

nell'opera di S. Margherita, specie nei tipi che risentono dello studio fatto dal Saraceni del suo grande modello. Ma in entrambe c'è quel lumeggiare fatuo, direi avvampante, che sembra pullulare dalle carni, come per un riverbero potente, e che non è già più quella luce placida e forte che s'arresta e si sostanzia nella materia pittorica, come nell'autentico Caravaggio. Tale luminismo epidermico è il risultato d'un impasto lento essudato che persuade l'artista a colorazioni lisce, lustre come di corteccia e a varietà cromatiche ricercate in tonalità neutre di melanzana o di violetto torbido che il Caravaggio non ha mai intonato nelle sue opere; e d'altra parte lo persuade ad un piegare trito e molle come su pasta che ora si tagli e ora s'acconci, ora che si rimeni e si fili a capriccio. Avete così i drappi e le falde ad orecchie, a scalelle, ad uncinetti con sfilature sui margini, in particolari d'un realismo che è caro al Saraceni e che potrebbe piacere se, come in Borgianni, s'accoppiasse a ricerche formali, mentre in lui ci sembra un gioco di pennello ed un pretesto a novità di scarsa importanza. Se così non fosse il Saraceni si darebbe pensiero di non creare delle mani accademiche, come quelle della Madonna, in posa disegnatoria, con le dita a martello, così peculiari in lui, e le altre cotte ed insaccate dei due pellegrini; nè di operare flessioni impossibili e forzate, come nel collo della Madonna, per creare piccole cavità da colmare di luce, nè di segnare quei profili perduti nelle teste dei due pellegrini, nè vicine, nè lontane, d'una rugosità degna di Ribera e d'una materialità propria del Saraceni che appende baffi di capecchio e rincrespa parrucche su teste che il Caravaggio non ha mai ideato.

Basta frugare nei quadri più ricchi di figure in S. Damiano o alla Chiesa dell'Anima per ritrovare quei tipi d'umanità scadente di cui si compiace il Saraceni, quella vecchia in turbante, quella Vergine che nell'opera in esame s'atteggia invano a serietà di tipo caravaggesco, quei putti un po' gonfi e lenti nelle membra, con malleoli artritici e, nel caso nostro, con grosse teste scavezze sulle spalle, bonari e paffuti senza il caratteristico *sourcil froncé* per scontrosa natura del Caravaggio più vero. Oh, non diciamo che il maestro non abbia persuaso il Proteo Saraceni a rialzare di tanto il livello della sua tipologia nella *Madonna di Loreto* da fargli quasi creare un'opera di stampo caravaggesco; ma ci sono troppe cose e troppo peculiari del Saraceni perchè questi non sia facilmente identificabile anche nelle parvenze di forme d'altri. Per esempio, il suo senso rudimentale dei piani, per cui nessuna opera sua si può sentire in profondità, neanche quand'egli sfolla la scena e crea il gruppo a tre a quattro persone e si prova in una costruzione transversa che nell'opera in S. Margherita è quanto di più banale si possa immaginare con quell'esposizione di cuscini e fasce che non si riescono a considerare neppure come una superba *natura morta*, isolata, vivente d'una vita a sè, perchè è troppo evidente in essa il pretesto a continuare e chiudere una linea obliqua con quello schiocco di panneggio a terra che ha altro suono da quello del *Martirio di San Pietro* da cui verosimilmente il Saraceni l'ha imitato. Non intendiamo di togliere al Voss nessun merito che gli spetta nell'aver compreso a dovere il Saraceni. Ma nella *Madonna di Loreto* c'è anche di peggio, perchè il senso transverso d'essa è inteso così imperfettamente, che la composizione tende a ricostituirsi a non so che verticalismo dato dalla flessione anormale della testa della Vergine in corrispondenza della figura del pellegrino nel suo slancio acuto e commosso verso di essa. Giovano a tale ricomposizione verticale dell'opera il piano orizzontale della base del trono, una specie di pedana su cui i piedi incrociati della Madonna, piedi di un'esasperante accademia di danza, suggeriscono il postarsi diritto ed equilibrato del corpo; e la colonna posta di dietro intorno a cui sembrano tendere le linee

dell'opera. Il Saraceni è tipico nel creare tali ascensioni di slancio, come nel quadro in S. Omobono e nell'altro in S. Maria della Scala. E forse non è difficile indagare la ragione di ciò, se si pensa che il Saraceni non è atto a determinare quelle profonde fratture formali di cui è maestro, oltre che il Caravaggio, anche il Degas. Perciò il pellegrino non si piega a dovere e ostenta dalle anche in su il suo corpo d'una grossolanità evidente con quell'enorme gomito ch'esce dal torso massiccio e pure debole di modellato, con quelle ditate a creare gnoccosità di pieghe in quel giallo filato d'orzo per cui si rimpiange il giallo profondamente dosato del Caravaggio, in tutta la sua gamma.

* * *

Queste ragioni — e tralasciamo altre che qualunque occhio di esperto può vedere da sè — possono testimoniare della nostra sollecitudine, presso i critici d'arte, nel persuaderli di ciò di cui noi siamo già persuasi.

Michele Biancale

FIG. 1 *Anfora apula nel Museo Nazionale di Napoli:* Neleo e Pelia s'imbattono nella loro madre Tyro.

TYRO

LO STUDIO DI G. E. RIZZO ED UN VASO DEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

LE *Memorie della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* sono piuttosto rare a trovarsi, e perciò è bene che io discorra su questo periodico di maggiore divulgazione di un recente studio in esse pubblicato (vol. IV, 1917) dal ch.mo Prof. Giulio Emanuele Rizzo, ordinario di Archeologia nell'Ateneo napoletano. Tyro è intitolata tale monografia del Rizzo, dal nome della protagonista della perduta tragedia di Sofocle, ed interessa ugualmente archeologi e filologi; poichè l'autore, che ha un posto tanto eminente nel campo degli studi classici, fa parte di quella esigua schiera di scienziati italiani, i quali non vedono alcuna barriera tra l'arte figurata e le tradizioni letterarie, chè anzi spesso, con giustissimo criterio, riescono a colmare le lacune di queste ultime usando elementi tratti dalla prima. Così operando, si riesce a salvare dal naufragio dei secoli e a far rinverdire dinanzi ai nostri animi estatici la sostanza spirituale del passato, comunque rivestita di forme artistiche o espressa dall'umano linguaggio. Il titolo stesso della Tyro del Rizzo ci dice subito qual'è il programma del lavoro ed il metodo seguito, poichè l'autore vi ha aggiunto quest'altra notizia preliminare ed esplicativa: „ Il bassorilievo fittile di Medma e la tragedia di Sofocle ". Per raggiungere una maggiore chiarezza nella mia breve esposizione sintetica, io ora inverto l'ordine della materia, incominciando a parlare di ciò che si sapeva della perduta tragedia, sino al notevolissimo contributo portato dal Rizzo per la sua ricostruzione a grandi linee.

I resti diretti della tragedia sofoclea sono così scarsi e mutili che non permetterebbero da soli nessuna ipotesi sul contenuto e sull'estensione di essa; ma a questo difetto soccorre la tradizione mitografica, e specialmente quella di Apollodoro, che dal Rizzo viene, all'evidenza, fatta risalire alla fonte di Sofocle.[1] Inoltre si hanno accenni sull'argomento e sulla tessitura del dramma perduto in Aristofane e nel suo scoliaste, in Menandro e in Aristotele, in Euripide ecc. Senonchè le scarse reliquie originarie e le relazioni indirette dei successivi scrittori non sarebbero valse a costituire una unità organica, se non fossero state sostenute e integrate da alcuni antichi

[1] *Tyro*, pag. 148 [26 dell'estratto].

monumenti, che il Rizzo coordina, con giusto senso critico, alle notizie delle varie fonti letterarie, restituendo l'ossatura del celebre componimento.

Trattavasi dunque di questo mito antichissimo, già accennato nell'Odissea.[1]

La bella Tyro, figlia di Salmòneo, re di Iolco (odierna Volo in Tessaglia), si era innamorata del divino Enipeo, il genio più bello tra le personificazioni di fiumi; ma mentre la fanciulla si aggirava presso la sua corrente, fu vista da Posidone, che prese le sembianze dell'Enipeo e la sedusse. Prima però di ritirarsi, il nume svelò a Tyro l'inganno e la esortò ad aver cura della gemina prole che dalla loro fortuita unione sarebbe nata. Difatti nacquero due bambini, Neleo e Pelia, destinati a diventare un giorno rispettivamente re di Pilo e di Iolco, e la cui vita si riannoda ad altre leggende, ma non è il luogo questo per accennarle. Secondo Sofocle ed i mitografi che da lui dipendono,[2] la bella Tyro per occultare il proprio stato, espose i bambini in una culla in forma di *skaphe*, e questi poi vennero raccolti ed allevati da un pastore.

Intanto Salmòneo, essendo morta la moglie Alkìdike, sposò Sidèro, la quale prese a maltrattare la figliastra Tyro. Fra le altre sevizie, le rase la fluente chioma e la costrinse qual serva ad attingere acqua da un pozzo presso il tempio di Hera per i bisogni del culto.

Pelia e Neleo, cresciuti in età, seppero dal pastore che li aveva salvati la propria nobile origine, ed ebbero da lui — che li aveva conservati gelosamente — la *skaphe* e i contrassegni, che era costume di deporre con i neonati esposti. Con questi oggetti i due fratelli si misero in viaggio per ritrovare la madre; la incontrarono infatti presso il pozzo del santuario, intenta alla sua opera servile, e furono da lei riconosciuti mediante la *skaphe*. Tyro raccontò loro le sofferenze e le sevizie patite, suscitando nell'animo dei figli il desiderio della vendetta. Pelia e Neleo vanno in cerca della feroce matrigna Sidèro, la trovano che si era rifugiata nel *témenos* di Hera, e la uccidono presso l'altare. Il loro nonno Salmòneo accorre richiamato dallo strepito della strage, ma tosto si ritira atterrito da quanto è successo.

Questa è, nelle sue grandi linee, la struttura del dramma, quale il Rizzo è riuscito a ricomporre servendosi delle fonti letterarie e monumentali.

Il contenuto morale della tragedia di Sofocle, simboleggiato nell'amor filiale, ebbe profonde risonanze nell'antichità, come ci attesta sia il noto epigramma di Cizico,[3] sia quanto è lecito supporre circa l'argomento del *Nelei carmen*, che un ignoto scrittore latino, contemporaneo di Livio Andronico, aveva composto.[4]

Peraltro, i monumenti giunti sino a noi e dipendenti da questo mito non sono numerosi, e quasi tutti si riferiscono al riconoscimento seguito all'incontro di Tyro coi figli. E poichè tale riconoscimento, come apprendiamo da uno scolio all'*Oreste* di Euripide,[5] avveniva verso la fine del dramma, dobbiamo inferire che il campo dell'arte rimase influenzato — come in casi simili — specialmente dal rapido precipitare dell'azione tragica. Mancava tuttavia fino ad ora un monumento che rappresentasse l'epilogo di tutta la pietosa storia, e questo appunto fu tratto in luce dalla sagacia di Paolo Orsi nella regione dell'antica Medma in Calabria, e dichiarato

[1] XI, v. 235 sgg.

[2] Per le fonti relative rimando al lavoro del Rizzo, pag. 135 e 148 sgg. [13 sgg. e 26 sgg. dell'estratto].

[3] Cfr. *Anthologia Palatina*, III, 9.

[4] Per le fonti, v. Rizzo, *op. cit.*

[5] Cfr. v. 1691.

con vera genialità da Giulio Emanuele Rizzo. Si tratta dell'ormai celebre rilievo in terracotta, frammentato, raccolto sopra una povera tomba ed edito dall'Orsi — poco dopo la scòperta — in una sua relazione provvisoria.[1] Lo stesso fortunato scopritore riconobbe per primo che la rappresentazione del rilievo — tranne piccole e secondarie varianti — corrispondeva a quella di una porzione di matrice fittile, pure scoperta nei dintorni di Rosarno (antica Medma), ed ora posseduta dal dott. Raffaele Collòca di Mileto. Mediante tale felice coincidenza, le lacune del rilievo furono in gran parte potute colmare, integrando vicendevolmente le due rappresentazioni,[2] e restringendo la sezione distrutta sino al punto da essere colmata idealmente con una sicura ipotesi.[3]

Questo rilievo dunque — come ho detto sopra — è inspirato alla catastrofe del dramma. Siamo nel tempio di Hera; Sidèro è stata uccisa e giace bocconi sul parapetto del pozzo che si vede a sinistra; Tyro e uno dei figli si sono rifugiati sull'altare che è nel mezzo, mentre l'altro figlio in piedi sul gradino dell'altare stesso, alto e poderoso nell'aspetto, sembra sfidare con lo sguardo scrutatore e minaccioso l'ira del nonno Salmòneo, il quale è accorso per vedere che succedeva nel tempio, ma si affretta ad allontanarsi verso destra, temendo anche lui la vendetta dei nipoti. Questa figura di re è davvero singolare per il vestito caratteristico e per la posizione che occupa nell'economia del dramma e della scena rappresentata. Ma di essa dovremo ancora, brevemente, riparlare fra poco.

A sinistra si vede un busto silenico, che il Rizzo spiega come il simulacro di un *genius loci*, e accanto, sul pilastro del tempio, sono appesi la *skaphe*, il sacchetto coi contrassegni e i giocattoli *(crepundia)* deposti insieme con i gemelli, ed ora da essi qui consacrati come *ex voto*.

Questo insigne rilievo, dopo la pubblicazione preliminare dell'Orsi, fu preso in particolare esame dal Savignoni, che credette di spiegarlo col mito delle Pretidi, e col momento appunto in cui le tre pazze sorelle vennero, da giovani armati messi sulle loro peste, spinte dai monti, dove esse erano fuggite e dove commettevano ogni sorta di malefizi, fino nel tempio di Artemide in Lusi di Arcadia, per esservi sanate dalla virtù di Melampo.[4] La tesi del Savignoni — intorno alla quale affacciò i primi dubbi la ch. sig.ra E. Douglas Van Buren (cfr. *Terracotta Arulae*, in *Memoires of the American Academy in Rome*, II [1918], pag. 35) — era appoggiata a due supposizioni, che la critica del Rizzo ha poi fatto crollare. Egli suppose che lo spazio lacunoso del rilievo, tra il busto silenico e i due personaggi seduti sull'ara, fosse sufficiente a contenere una terza figura di donna, cioè la terza Pretide che non vedeva tra le immagini superstiti. Ma l'edizione definitiva del monumento ora pubblicata, non lascia dubbio — come ognuno può constatare osservando la tav. II del Rizzo — che tale ipotesi non è materialmente ammissibile. Per buona fortuna, gli elementi potuti desumere dal rilievo scoperto dall'Orsi e dalla matrice Collòca, dànno il numero totale dei personaggi che conteneva l'archetipo greco non giunto sino a noi, sebbene qualcuno di questi sia frammentario e mutilo. Inoltre il Savignoni ammise che il vecchio re, il quale è sul punto di allontanarsi dalla scena verso

[1] Cfr. *Supplemento alle Notizie degli Scavi* del 1913, pag. 55. sgg.

[2] Cfr. l'ultima e precisa riproduzione del Rizzo, in *op. cit.*, tav. II.

[3] Si veda la ricostruzione integrale immaginata dal chiaro pittore napoletano Paolo Vetri, e riprodotta dal Rizzo alla fig. 1 del suo *citato studio*.

[4] L. Savignoni, *La purificazione delle Pretidi*, in *Ausonia*, VIII (1913), pag. 145 sgg.

destra, rappresentasse invece il sacerdote Melampo in atto di ballare una sua danza catartica per ridonare la salute e la saggezza alle tre pazze sorelle.

Poichè il fulcro di tutta la dimostrazione del Savignoni è costituito, in fondo, da questa pretesa immagine di Melampo e dal peculiare rito che egli starebbe compiendo, rito che l'egregio autore cercò di esplicare e di chiarire col confronto delle famose statue da Ercolano a Napoli, dette „ le danzatrici ",[1] credo utile di aggiungere per mio conto poche osservazioni alla esauriente esegesi del Rizzo, che ha distrutto tale leggenda.

Se si fosse trattato realmente del sacerdote-medico che aveva, per così dire, in cura le Pretidi, egli avrebbe dovuto occupare un posto principalissimo, nel mezzo della rappresentazione, come lo vediamo sul noto vaso di Napoli [2] e sul cammeo di Parigi, [3] i due soli monumenti che finora — con sicurezza — ci hanno tramandata la scena della catarsi relativa a questo mito. Invece il creduto Melampo (ma certamente Salmòneo) del rilievo di Medma è confinato a destra, come il più estraneo al dramma che si svolge, e si allontana quasi fugato dallo sguardo duro e insistente del giovane, che si è volto ad un tratto verso di lui sopraggiunto, e distogliendo per un momento l'attenzione dalla donna uccisa e dai due rifugiati sopra l'ara. La presenza occasionale del vecchio re nel luogo del delitto non poteva venire espressa dai mezzi artistici con una maggiore efficacia. Oltre al gesto di coprirsi la testa col manto per l'orrore di ciò che i suoi occhi hanno veduto nel tempio, l'artista volle rendere sensibile anche il desiderio di lui di allontanarsi dal luogo funesto, e vi riuscì perfettamente, facendo rimpicciolire la figura di Salmòneo che sta per fuggire, al confronto del giovane ritto e minaccioso sul gradino dell'altare. La nobiltà dell'archetipo dell'umile placca rosarnese traspare anche dal rapporto tra questi due personaggi di destra, i cui sentimenti antitetici sono resi, nello spazio

[1] È un articolo che fa seguito a quello delle „ *Pretidi* ": cfr. *Ausonia*, VIII (1913), pag. 179 sgg.

[2] Cfr. Savignoni, *op. cit.*, pag. 157, fig. 1.

A proposito di questo vaso mi sia consentito qui un breve *excursus*, per chiarire un equivoco in cui incorse il Savignoni, ultimo interpetre di esso. Il compianto uomo, tentando di modificare e correggere la comune credenza che sedute sull'altare fossero rappresentate tutte e tre le figliuole di Preto, ammise esplicitamente (pag. 156 sgg., e pag. 173 dell'*op. cit.*) che la donna seduta sul davanti, e composta nell'atteggiamento e negli abiti, non fosse una Pretide, ma piuttosto „ una sacerdotessa, o forse meglio una ministra coadiutrice di Melampo "! – Ora basta osservare la figura per convincersi subito che tale interpetrazione è arbitraria ed errata. La sintassi del quadro è un'altra, ed è proprio strano che non fosse apparsa chiara al Savignoni. Intanto per escludere la „ sacerdotessa " è sufficiente ricordare che in nessun'altra rappresentazione antica è mai comparsa una „ ministra coadiutrice " di un sacro rito rifugiata sopra un'ara al pari delle supplici. In detta scena il pittore apulo evidentemente intese mostrare, nella sua progressiva gradazione, la virtù catartica del celebre sacerdote-medico Melampo. Costui ha già guarito la prima Pretide (cioè la pretesa sacerdotessa), che è ritornata normale; e si è poi recato dinanzi alla seconda fanciulla, alla quale rivolge ora le sue cure. Infatti la donna col nartece bacchico in mano ci appare, per così dire, in via di guarigione: ancora discinta, ma nel viso meno stravolta della terza sorella, in parte nascosta dalla colonna ionica che sorregge un tripode votivo. Quest'ultima, verso la quale da ultimo procederà Melampo, essendo per il momento la più lontana dal prodigio, appare la più stravolta di tutte, e mostra in maggior grado i segni della follia e del disordine.

La spada in mano della Pretide già guarita, è chiaramente allusiva ai delitti commessi dalle pazze sorelle. — L'arte vascolare italiota non poteva certo rendere con maggiore efficacia ed evidenza l'atto e la virtù del mitico sacerdote operante la purificazione.

Un altro solo vaso, pure italo-greco, può paragonarsi a questo di Napoli per chiarezza e potenza di espressione, cioè quello con Oreste a Delfi dove viene purificato da Apollo: *Mon. Inst.*, IV, tav. XLVIII.

[3] *Ibidem*, pag. 160, fig. 2.

limitatissimo del quadro, dall'atteggiamento e dalla semplice proporzione delle figure con insuperabile maestria.

Per il Rizzo invece i cardini della sua dimostrazione sono: 1° l'impossibilità che una terza donna avesse occupato lo spazio lacunoso di sinistra; 2° la *skaphe* sicuramente riconosciuta fra gli *anathemata* appesi nel tempio dai due giovani che hanno ritrovata e vendicata la loro madre.

In base a questi due capisaldi che hanno costituito come la chiave di volta di tutta la sopra accennata dimostrazione, i particolari e i riscontri con gli altri monumenti (invero pochi: quattro specchi etruschi; una situla etrusca in bronzo, a rilievo; una statuetta fittile di Atene) inspirati al medesimo mito, riescono chiarissimi, ed ogni elemento è giustificato dal posto che occupa, senza stiracchiature e approssimazioni ipotetiche.

Ricollocata così nella sua vera luce poetica, la rappresentazione del rilievo di Medma presta argomento al Rizzo per determinare il carattere religioso-anatematico dell'originale attico della fine del V sec., dal quale questa formella di terracotta direttamente o indirettamente deriva, conservandone le caratteristiche tectoniche. Ed inoltre gli fornisce gli argomenti per affermare — pieno di meraviglia egli stesso per tale inatteso risultato di straordinaria importanza — „ che noi siamo dinanzi ad una copia eseguita in età greca del rilievo votivo di questa perduta tragedia [Tyro] di Sofocle, offerto dal corego o dallo stesso poeta ", dopo la vittoria drammatica della quale nessun'altra notizia o segno era giunto fino a noi.

Simile affermazione potrà forse sembrare ad alcuni esagerata, poichè infatti il Rizzo non può addurre prove dirette per stabilire un vero rapporto di dipendenza del rilievo italiota dal perduto componimento sofocleo. Ma se si considera il tempo a cui tale rilievo con sicurezza risale, per l'esame stilistico e tecnico del manufatto stesso, e se d'altra parte si tiene nel dovuto conto il carattere dell'archetipo che non poteva essere se non votivo, l'ipotesi proposta non avrà nulla di inverosimile; chè anzi tutti gli elementi, sia pure indiretti, raccolti e sviscerati dall'autore, concorrono a fortificarla e ad accreditarla.

***

Sembra però strano che un avvenimento così importante, quale dovette essere la vittoria drammatica di Sofocle, già vecchio e onusto di gloria, per questa sua Tyro, inspirata ad una leggenda piena di umano dolore e di squisiti sentimenti di amor materno e filiale, non avesse lasciato nessuna traccia nella ceramica dipinta, che dal teatro traeva spesso i motivi delle proprie decorazioni. Questo fatto stranissimo credo che debba subire una eccezione, e che vi sia almeno un vaso (nel Museo Nazionale di Napoli) inspirato allo stesso soggetto, ed ora inopinatamente chiarito dal dotto studio del Rizzo.

Non si tratta però di un vaso inedito che viene presentato ora per la prima volta alla critica archeologica, bensì di un monumento notissimo, edito da circa un secolo e riprodotto spesso, non solo in opere intorno alla ceramica greca dipinta, ma anche in atlanti figurati di uso scolastico. Senonchè l'esegesi di esso (intendo parlare della scena principale che lo decora, e che è proprio quella che ci interessa) proposta dal primo editore fu ciecamente seguita — come vedremo — fino ai nostri giorni da tutti coloro che ebbero ad occuparsene in seguito. Credo che tale errore così ripetuto venne poi rafforzato dall'analogia (puramente formale e tipologica) con

un altro celebre monumento; ma di questo equivoco e di altre cose che riguardano il vaso predetto avrò occasione di parlare in seguito brevemente — dopo aver riassunto la storia dell'errata interpetrazione — nel proporre la mia nuova esegesi, coordinata ai monumenti della Tyro di Sofocle.

Sono grato alla Direzione del R. Museo Nazionale di Napoli, e in particolar modo all' Ispettore Dott. Aldo De Rinaldis, che mi permise ed agevolò lo studio sull'originale, e che mi fornì anche — con rara sollecitudine — le fotografie d'insieme e di dettaglio che qui vengono riprodotte. Avverto subito che prima d'ora l'interessantissima scena dipinta sul nostro vaso non era mai stata riprodotta da fotografia, ma sempre da disegno a semplice contorno lineare, cosicchè solo adesso abbiamo la possibilità di mettere in chiaro alcuni particolari, non altrimenti rilevati, della scena, i quali servono ad avvalorare la nostra esegesi. E pertanto mi riservo di descrivere in seguito *ex novo* il vaso in questione, basandomi esclusivamente sull'esame diretto da me fattone testè a Napoli.

Credo però opportuno di far precedere una rapida rassegna delle principali opere che di questa pittura vascolare si occuparono.

Si tratta di un' anfora italiota, proveniente dalla Basilicata e compresa nel vecchio fondo del Museo Borbonico, però non ancora esposta al pubblico nel R. Museo Nazionale di Napoli.

Lo Heydemann non fu il primo — come ho già implicitamente accennato sopra e come risulterà meglio in appresso — a renderla nota, ma ne formulò una sobria descrizione in massima molto precisa.[1] La recente Guida edita dal Ruesch invece non fa punto cenno di questo insigne vaso; e meraviglia invero come esso sia potuto sfuggire all' occhio acuto del Patroni, che nella detta Guida del Museo Nazionale di Napoli descrisse appunto la sezione vascolare.

Volgono adesso più di cento anni che J. V. Millingen pubblicava per la prima volta questa rappresentazione, che da quel momento entrò in circolazione nel mondo degli archeologi.[2] Credo utile di riportare qui la stessa descrizione del chiaro Millingen, perchè dalle sue parole apprendiamo come un dubbio iniziale accompagnasse l' interpetrazione formulata dall' illustre uomo.

„ Da un vaso del Museo Reale degli Studi di Napoli. — Il soggetto *parrebbe* essere questo che qui si descrive ecc., e cioè Elettra, Oreste e Pilade ". L'autore nota però la stranezza del monumento sepolcrale di Agamennone e di quella „ *specie di cippo*, sul davanti, con un largo spazio destinato — senza dubbio (!) — a contenere un'iscrizione e a ricevere le offerte portate alla tomba. Uno stilobate comune sostiene il cippo e l'edicola. Elettra è seduta, tenendo il vaso che ha servito alla libazione (?). La testa è coperta da un velo; al braccio sinistro è avvolta una lunga striscia di tela, *che parrebbe essere ciò che noi chiamiamo un fazzoletto, e destinata ad asciugare le sue lacrime* (!!). — Il giovine di destra, con pileo, *sembra indirizzare la parola ad Elettra, e sarà Oreste, mentre quello a sinistra, con un petaso, Pilade; l'uno e l'altro porta(no) dei coturni, una lancia senza punta* (!), e *per tutto vestimento una clamide* ". È pertanto evidente che nello spirito e nell'occhio esperto dello scienziato passò l'ombra di un dubbio, che rese esitanti ed approssimative alcune sue espressioni. Tutta la forma della sua sobria descrizione risente infatti di tale mancanza di intima e limpida persuasione.

[1] H. Heydemann, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel*, Berlino 1872, pagina 84 sg., n. 1761.

[2] Millingen, *Peintures Antiques et Inédites de Vases Grecs*, Rome 1813, pag. 29, tav. XVI.

Ciò peraltro non fu avvertito dai successivi editori del medesimo vaso, i quali non si presero la briga di esaminarlo nuovamente e attentamente, facendo tesoro dei dubbi dell'illustre Millingen. Si ripetè insomma un fenomeno ovvio nella nostra disciplina (e credo anche in altre): che studiosi sian pure di alto valore accettano spesso senza vagliarle al lume del loro ingegno e della propria esperienza scientifica, le deduzioni enunciate precedentemente da altri. — Così avvenne che il Raoul-Rochette, venti anni dopo, seguì in sostanza l'interpetrazione del Millingen, cercando anzi di ribadire e avvalorare il riconoscimento di Elettra nella donna seduta, sia per l'atteggiamento di essa e sia soprattutto per „ l'urna " che ha sulle ginocchia „ proprio della forma di idria, come venne indicata dallo scoliaste di Sofocle, che chiamò appunto *hudrían* il vaso dal grande tragico designato per *túpoma chalkópleuron*, cioè urna di bronzo ".[1]

Vedremo poi che cosa è nel caso nostro questa pretesa urna di bronzo identificata con l'idria dallo scoliaste di Sofocle; ora continuiamo la rassegna retrospettiva.

Nello stesso anno in cui vide la luce a Parigi l'opera del Raoul-Rochette, l'etrusco Francesco Inghirami riprese in esame il nostro vaso, ripetendo però sostanzialmente quel che aveva detto il Millingen; e non aggiunse di suo che una inconsistente digressioncella intorno al supposto valore simbolico e misterioso della composizione.[2] — Dopo di lui, e cioè nel 1857, l'Overbeck incluse la rappresentazione del vaso di Napoli fra quelle riferentisi al mito degli Atridi.[3] — E finalmente, senza contare lo Heydemann che ne parla alla solita maniera sotto il numero inventariale 1761 del suo catalogo pubblicato nel 1872,[4] e dal quale ho preso le mosse per questo breve *excursus* retrospettivo, il Furtwängler da ultimo ammette esplicitamente che si tratti di Elettra ecc., citando la figura riprodotta dall'Overbeck.[5]

Dopo una tradizione così concorde e autorevole può forse sembrar presuntuosa la mia affermazione preliminare, che — nonostante l'autorità scientifica degli autori sopra ricordati — l'esegesi finora ammessa è destituita d'ogni fondamento; ma spero che ognuno potrà convincersi della giustezza delle mie vedute in proposito, seguendomi attentamente nella lettura — diciamo così — esteriore e nella originale interpetrazione del quadretto dipinto.

[1] Raoul-Rochette, *Monumens* (sic!) *inedits d'Antiquité figurée*, Paris 1833, pag. 158 sg.; atlante, tav. XXXI.

Noto che la riproduzione del R.R. è, fra tutte quelle finora date, la più fedele all'originale.

[2] Francesco Inghirami, *Pitture di Vasi fittili*, vol. II – Poligrafia Fiesolana 1833 – pag. 63 sg., tav. CXXXIX,

[3] Overbeck, *Gallerie heroischer Bildwerke*, tav. XXVIII, n. 7; cfr. pag. 685 sg. del testo. In questa riproduzione, pure lineare, pubblicata dall'O. si rileva dietro l'omero sinistro del giovine di destra, rivolto alla donna, un particolare di grande importanza per la nostra diversa esegesi, che realmente esiste sull'originale, e intorno al quale dovremo tornare a discutere più oltre.

[4] Lo Heydemann riportando la bibliografia precedente, accenna anche all'opinione – non meno errata della sua – di alcuni studiosi locali, come il Finati, lo Jorio, il Gargiulo, i due ultimi dei quali vedevano nella donna seduta Artemisia!

[5] Cfr. A. Furtwängler, in *Roscher – Lexikon der Mythologie*, I-1, Lipsia 1884-90, pag. 1239: „ In der späteren Vasenmalerei wurde die Scene am Grabe öfter wiederholt z. Overbeck ecc. ".

– Recentemente Carlo Albizzati ha pure preso in considerazione il nostro vaso, ma per negare alla rappresentazione con la donna seduta – che egli definisce secondaria nei riguardi della scena con Herakles del lato opposto – qualsiasi carattere mitologico: cfr. il suo *Saggio di esegesi sperimentale dei vasi italo-greci*, in *Atti della Pontificia Accademia di Archeologia*, vol. XIV (1919), pag. 198 sg., n. 2. — La sua affermazione che si tratti di una scena funeraria, con „ la morta seduta sulla crepidine dello *heroon* tra due giovani armati (!) ", non regge dopo quanto abbiamo detto e diremo intorno a questa insigne rappresentazione.

Il Vaso.[1]

La parte superiore del vaso, circa dalle spalle in sù, è estranea; e fu aggiunta per ripristinare l'aspetto integrale del monumento, seguendo un criterio ormai sorpassato, che sacrificava la fedeltà all'estetica. Così come esso oggi si presenta, è una grande anfora di tipo apulo, con anse a volute adorne di mascheroncini silenici a rilievo, e con protomi di cigno, pure plastiche, sporgenti dal ventre presso la base dei manichi. Ma giudicando dalla sagoma del corpo, originario, ritengo più che probabile che il vaso avesse primitivamente la forma di un'anfora con anse a voluta: sotto questo riguardo dunque il restauro può dirsi riuscito. Allo stato attuale l'anfora è alta al labbro m. 0,66 circa, e al sommo delle anse 0,76. Intorno al collo, che è poi la parte aggiunta arbitrariamente, è dipinta una fuga di cavalli inseguiti da un grifo. Una zona di palmette segna il limite superiore delle rappresentazioni figurate; mentre un grazioso meandro ne forma il basamento. Le scene che decorano il ventre sono due contrapposte, divise sotto le anse da vaste zone di palmette ramificate, e risultano entrambe autentiche per intero. I due quadri che indicheremo con A e B, sono l'uno dall'altro nettamente distinti per il contenuto. Le figure che li compongono sono dipinte nella tecnica del color rosso su fondo nero, ed hanno per di più — come è consueto in questa tarda ceramica italiota, e come mi propongo di far rilevare ogni volta che se ne presenterà l'occasione nel corso del presente studio — copiosi ritocchi in giallo e in bianco pastoso.

Rappresentazione B.

La rappresentazione B (dalla quale è bene sgombrar subito il campo), posteriore e secondaria, esibisce Herakles seduto sulla pelle del leone; l'eroe è coronato, barbato, con la clava; ha in mano una *oenochoe*, e si volge indietro a guardare una Menade che gli offre una corona di palma, mentre tiene nella mano sinistra una benda. Davanti ad Herakles sorge una stele rettangolare con basamento; in alto si vedono due infule appese, chiara allusione ad un luogo consacrato; e a destra della donna un gran tirso piantato in terra, e con la pina fiancheggiata da due rami di palma. Sul carattere mistico di tale rappresentazione non può cader dubbio, dati gli elementi dionisiaci del quadro, e cioè la Menade e il tirso, in rapporto alla tomba, ivi simboleggiata dalla stele, e all'eroe che vi siede dappresso; ma nonostante l'interesse di codesta scena e l'attrattiva che da essa si sprigiona per indagarne il preciso significato, io debbo sorvolare per venire finalmente alla descrizione ed alla interpetrazione del quadro A, certo il principale del vaso anche nel pensiero dell'oscuro ed incolto artefice che lo dipinse.

[1] Il vaso porta incollato sul piede un cartellino rettangolare col numero d'Inventario 2149, vasi; e pendente dall'ansa destra un altro cartellino col num. 82338.

Rappresentazione A:

Fortuito incontro di Neleo e Pelia con la madre Tyro.[1]

Guardando la scena nel suo complesso si notano subito delle anomalie, che fanno senz'altro pensare ad una pittura sciatta e decadente; se poi si esamina attentamente ogni immagine riprodotta nel quadro, la sensazione che ci troviamo dinanzi ad un dipinto male eseguito, aumenta. Ma — cosa strana — sono appunto gli spropositi dell'ignorantissimo pittorello italiota la nostra sicura guida per poter risalire all'archetipo ellenico, che egli evidentemente non aveva capito e tuttavia volle riprodurre. Osserviamo per un momento ciò che costui ci ammanì, notandone via via tutte le incongruenze e le arbitrarie alterazioni e interpolazioni.

Siamo in un luogo sacro, come indicano chiaramente il tempietto con frontone triangolare e acroterî, che sorge nel fondo della scena, l'infula punteggiata di nero appesa in alto a sinistra, e le due croci floreali gigliate, a campanule, dipinte nel campo a destra in alto (visibile anche nella nostra riproduzione), e a sinistra in basso (cfr. fig. 1). Davanti al tempietto, un po' verso sinistra, sorge un'altra costruzione, di apparenza rettangolare, con cornice, che per comodità, e in base a quanto verremo esponendo, indichiamo sin da ora per l'alto parapetto di un pozzo, e chiamiamo più brevemente „pozzo" addirittura. Che i due monumenti costruttivi, che si vedono in parte sovrapposti in due piani distinti, siano indipendenti e un po' lontani l'uno dall'altro, risulta in modo preciso dalla seguente constatazione. Il pozzo si eleva sopra un rialzo segnato in bianco-giallo, su cui posa anche l'efebo di sinistra, del quale parleremo; mentre il tempio, con l'anta destra visibile per tutta la sua altezza, scende fino ad un livello inferiore. Qui è capovolta naturalmente un'elementare legge di prospettiva; ma ciò è uno dei tanti elementi che ci attestano l'ignoranza e la fretta dell'artefice.

Le ante e le cornici del piccolo edifizio, economicamente reso nella forma quasi e nelle proporzioni di un'edicola, sono sovrappinte in bianco-giallo; e così pure la cornice frontale del pozzo in alto e ai due lati. — Le trascuratezze e le infedeltà di interpetrazione del pittore sono quanto mai evidenti, non solo nelle tre figure umane, come fra poco vedremo, ma anche e sovrattutto nelle forme costruttive. Il tempietto che — come ho accennato — si vede al secondo piano, arretrato dietro il pozzo ed indipendente da esso, è una ben strana costruzione resa con forme approssimative. È *in antis*, senza colonne, e l'interno parrebbe vuoto, perchè è nero al pari del foudo del quadro. Due sole antefisse sormontano gli estremi acroterî laterali del frontone, mentre — cosa inconsueta e arbitraria — manca l'antefissa nel mezzo. Le due visibili hanno la forma di grandi palmette con le foglie segnate in bianco; il triangolo del frontone è invece adorno da una piccola ghirlanda stilizzata. — Non vi è la pretesa

[1] Questo primo quadro occupa una vasta zona sul ventre del vaso: è alto infatti circa m. 0,30, e largo circa 0,35; gli efebi sono alti circa 0,18 (quello di destra un po' più di quello di sinistra); la donna seduta è alta quasi 0,17, e se si rizzasse in piedi diverrebbe gigantesca al confronto dei due giovani. Segno questo – con tutta la tara fatta allo stile decadente, all'imperizia del pittore e ad altre cose simili – che il centro ideale e materiale della rappresentazione è costituito dalla donna seduta, così imponente al primo sguardo che si dà sul vaso, anche paragonandola ai monumenti architettonici che si vedono lì presso (cfr. fig. 2).

porta aperta, anzi per essere più precisi non vi è affatto traccia di porta nel tempietto; e ciò che fu ritenuto segno della porta, non è altro che il prolungamento del grande puteale, il quale sporge in alto a destra, sul vuoto dell'edifizio, al di là della donna seduta. I piccoli triglifi e le metope nere, che adornano in alto il tempio, sono inorganicamente arretrati sopra una linea dell'architrave che è nel fondo del prónaos. Le metope e i triglifi di destra si vedono ridotti dalla proiezione triangolare dello scorcio, verso destra, senza alcuna giustificazione realistica.

Anche nella costruzione che precede il tempio, e che io — anticipando — ho indicato come un pozzo, si riscontrano anomalie della medesima natura ed origine di quelle già rilevate, e che confermano l'imperizia del lontano pittore. Il pozzo è reso intanto indecisamente rettangolare. Che esso, nell'originale greco di questa scena, fosse invece riprodotto di forma circolare, come tutti i puteali degli antichi monumenti, risulta — mi pare — chiaramente da un particolare, nato, al solito, dalla ignoranza dell'artista. Il gradino che lo circonda in basso, sul quale è seduta la donna, non è uguale, ma — secondo un'ovvia legge di prospettiva — si alza un poco verso sinistra per segnare la curva, variando in altezza, sull'originale, da mm. 10, nel punto dove è seduta la donna, a mm. 15 nell'angolo sinistro. Il pittore, per correggere ciò che non aveva capito, cercò di ridurre il dislivello apparente con una seconda linea, visibilissima anche nella nostra riproduzione, sotto quella del piano naturale. Una volta smarrita la strada, il brav'uomo s'ingegnò a completare con nuovi assurdi anche la parte elevata dell'incompreso monumento. La parte mediana del pozzo, a tergo della donna seduta, apparirebbe vuota, perchè dipinta di nero come il fondo del tempietto e di tutto il vaso in generale. Ora ciò non è possibile spiegare non solo nel caso di un parapetto di pozzo, qual'è in sostanza il monumento, ma neanche se esso si voglia identificare con una stele o con un'ara, come altri opinarono. E non si può pensare neppure ad una *tráπeza* visto che il lato sinistro, riprodotto di scorcio, è tutto pieno. — Inoltre, ciò che preliminarmente sorprende nei riguardi di tale strana ed indeterminata costruzione, è il fatto che tutti gli illustratori del vaso, antichi e moderni, i quali aderirono alla identificazione di Elettra presso il sepolcro paterno, non si fecero questa semplice, ma risolutiva domanda. Se l'edicola a tempietto che si vede nel fondo rappresenta economicamente la tomba di Agamennone, che bisogno vi era di aggiungere il cippo o la stele sul davanti, vale a dire un monumento che simbolizza sempre da sè solo il sepolcro? Io non credo che si riscontri in altri vasi del genere un simile pleonasmo artistico. Un surrogato della tomba è spiegabilissimo, ma due insieme, col medesimo valore, diventano inconcepibili ed assurdi.

Bastava — io credo — pensare a questo solo particolare, per intravedere subito una diversa spiegazione del quadro.

Ora guardiamo un po' le tre figure che animano la scena. — L'immagine centrale è fra le tre quella che suscita subito maggiore interesse nell'osservatore (cfr. fig. 2). Rappresenta essa una giovine donna di forme mature e piene, che siede sul basso gradino del pozzo, tenendo le gambe incrociate, e si sorregge con la mano sinistra il capo in segno di abbattimento e di dolore, mentre l'altro braccio posa sopra un grande vaso che ha coricato sulle anche. Il suo gesto — come vedremo — non è nuovo fra le donne dolenti espresse dall'arte greca; ma alcuni particolari del vestito e della persona valgono a caratterizzarla perfettamente. Questa donna indossa un chitone senza maniche, abbottonato sugli omeri, lungo sino a coprire parte dei piedi, nudi; ed ha inoltre un mantello orlato, di stoffa rozza e servile (presumibilmente di lana, pesante), come mostrano le grosse pieghe, il quale è ricaduto fino alla cintola ed

è raccolto sulle ginocchia. La donna dunque si è buttata a sedere scompostamente, affranta dalla sua ambascia. Il distacco fra i due indumenti doveva essere quanto mai chiaro sull' archetipo, poichè il chitone di stoffa più sottile (lino) è aderente al corpo, e si vede increspato sul dorso, sulle gambe e sul petto da una serie di piccole pieghe attenuate e sottili, di trattamento quasi arcaico. Dal chitone, che ha l' imboccatura intorno al collo orlata (ma assai più leggermente del sovrapposto mantello), sporge turgida la poppa sinistra, col capezzolo ben visibile.

I capelli della donna sono decisamente tagliati, e vi è appena un accenno di divisione sulla fronte. La testa è coperta da un velo, che scende attorcigliato dietro la nuca, e che si solleva sulla tempia destra per mostrare intenzionalmente l'oltraggio della chioma recisa. Il velo ricade a sinistra, distendendosi e nascondendo una parte dell'alto puteale. Si tratta evidentemente di un panno assai leggero, come risulta dalle sottilissime pieghe parallele della parte ricadente. È probabile che sotto il velo il pittore abbia voluto inoltre fare intravedere una cuffia (*kekyphralos*), posta sulla nuca per celare i capelli tagliati. È difficile, anzi è assurdo pensare che il detto velo non sia altro che la continuazione superiore del mantello tirato sul capo: il diverso carattere delle pieghe lo esclude in modo assoluto.

La donna non ha gioielli, nè alle braccia, nè all'orecchio destro visibile, nè al collo. Il suo braccio destro posato sul vaso è nudo interamente; il sinistro invece è nudo dall'omero al gomito, ma tutto l'avambraccio è circondato e ricoperto fino al polso da una corda ravvolta in otto giri, a spirale, resi con doppia linea, calcata e tenue, per indicare prospetticamente la grossezza della fune. Questa peculiare corda attorcigliata intorno all'avambraccio, che fu riprodotta dal pittore materialmente ma senza capirla, si stacca sia dal velo che dal mantello per la natura stessa degli avvolgimenti o spire, e quindi non si può supporre che si tratti piuttosto dell'estremità o dell' uno o dell'altro indumento (mantello e velo), stranamente trattenuta avvolgendola intorno all' avambraccio. Anche qui il pittore ha mostrato tutta la sua trascuratezza: infatti il braccio sinistro risulta più grosso del destro, perchè egli volle trarre partito dalla breve, linea del ventre che si scorge sotto la mammella sporgente, per attribuirla al braccio sopprimendo così quella che ci saremmo aspettati per delimitare il braccio nudo. È un procedimento economico, ma troppo arbitrario e sbagliato rispetto alle regole più elementari del disegno.

Il recipiente di color bianco-giallo che la donna ha sulle ginocchia, al pari della corda ravvolta al braccio, non fu inteso dal pittore, che lo riprodusse pertanto in forma approssimativa ed indeterminata. Mi sembra indiscutibile che costui volle rappresentare un grosso vaso fittile, con imboccatura ristretta circondata da orlo o labbro riverso e bassissimo collo; esso inoltre non mostra alcuna ansa; ma il corpo ovoide e rigonfio farebbe pensare ad uno *stamnos* o ad un' *hydria*. Non può essere ad ogni modo un vaso sacrificale o da offerta, ma con tutta probabilità un recipiente da provvista, e più determinatamente per acqua. Un nesso dunque doveva esistere in origine, sull'archetipo, tra la corda, il recipiente e il vicino pozzo; ma appunto in questa triplice relazione, appena adombrata dall'artefice apulo, risiede il fulcro della nostra esegesi.

I due efebi che fiancheggiano la donna dolente, sono sopraggiunti or ora da molto lontano nel luogo sacro presso il tempio, come risulta chiaro e dall'atteggiamento di entrambi, e più ancora dal loro abbigliamento e dai loro attributi diversi. È probabile che il bisogno di mitigare l'arsura prodotta dal lungo andare li abbia attratti al pozzo, sull'orlo del quale il giovine di sinistra, evidentemente stanco, tiene appoggiato il braccio in segno di riposo. Egli ha cinto il capo da una sottile

e candida benda, e porta il petaso pendente dietro la nuca, senza alcun visibile legame al collo; è quasi del tutto nudo, tranne la clamide — non si sa come trattenuta alle spalle — ravvolta con pieghe arbitrarie intorno al braccio sinistro puntato col gomito sul parapetto del pozzo, e tranne gli alti e ricchi calzari adorni di arabeschi. Nella mano destra protesa tiene capovolto un bastone con numerosi nodi simmetrici (canna?), allusivo, come il petaso, la clamide e gli stivali, al cammino percorso. Questi elementi non comprovano affatto, anzi sono del tutto estranei al preteso carattere militare della figura, dato che essa possa rappresentare Oreste o Pilade.

Nell'immagine di costui, che si è accorto della presenza della donna seduta dall'altra parte del pozzo, e si volge improvvisamente indietro curioso a scrutarla, sono adunati segni di una grande — ma remota e mediata — purezza di stile, frammisti però ad ovvie trascuratezze del pittore vascolare. La muscolatura dell'adolescente di nobile origine, dalla pura linea del viso, dall'occhio quasi di prospetto sul volto di profilo e dai capelli corti e tagliati a piccole ciocche, identici a quelli della donna seduta, è accennata con pochi tratti al collo e sul torace (cfr. fig. 1).

La sorpresa suscitata nei due viandanti dalla donna seduta contro il parapetto del pozzo, è però espressa con maggiore determinatezza e vigore dal giovine di destra, il quale essendo sopravvenuto proprio in questo momento, ristà dinanzi a lei pieno di meraviglia, e si accinge a parlarle. Anch'egli è senz'armi ed in tutto analogo al suo compagno di sinistra; reca in mano un bastone liscio da viaggio; ha i piedi e parte delle gambe protetti da simili calzature; indossa una semplice clamide di stoffa leggera abbottonata al collo e ricadente, con una serie di pieghe verticali parallele e sottili, dietro la schiena, e gli pende dalla nuca sul dorso — non si sa come assicurato — un pileo conico con l'apertura protetta da una piccola falda accartocciata. Con la mano destra alzata e semiaperta e la testa chinata, fa un vivo gesto di meraviglia e di interrogazione verso la donna, la quale — assorta com'è nei suoi angosciosi pensieri — non mostra di accorgersi di lui. — Il momento è pieno di attesa: una breve pausa, e la donna romperà il suo silenzio, racconterà tutto ai figli miracolosamente venuti a lei, e il dramma precipiterà verso l'epilogo, a noi già noto.

L'età accomuna perfettamente i due giovani, i quali per questo e per i particolari del corpo, dell'occhio non di profilo come il viso, e dei capelli corti circondati da un cerchio rossiccio risparmiato sul fondo del vaso, rivelano una identica origine tipologica e stilistica. Senonchè questo efebo di destra ha qualche cosa di più del contrapposto compagno, che sinora non fu notata. Dietro la sua spalla sinistra sporge un oggetto quadrilobato, indipendente dalla clamide che scende per conto suo a pieghe sottilissime, numerose ed eguali (cfr. fig. 3). Il pittore, secondo il suo solito, non interpetrò tale oggetto che doveva essere nitidissimo sull'originale greco, e cercò di mascherarlo con linee incerte ed inorganiche, che non possono avere relazione con quelle della clamide pendente. Se la linea che profila l'omero non fosse stata sospesa e interrotta, come si vede chiaramente sull'originale, e anche sulla nostra figura 3, ma proseguita in maniera normale sino al collo, abolendo quelle tre o quattro incerte e arbitrarie trasversali, noi avremmo potuto vedere nitidamente e quindi additare, senza veruna esitazione, l'estremità della *skaphe* lignea, che il giovine — uno dei gemelli figliuoli di Tyro — porta seco per farsi riconoscere dalla madre.

* * *

Gli elementi fondamentali del mito di Tyro s'intravedono dunque su questo quadretto vascolare italo-greco, attraverso il velame delle incertezze, delle imperfe-

Fig. 2 — *Particolare dell' anfora apula nel Museo Nazionale di Napoli:* Tyro stanca ed afflitta, seduta contro il pozzo nel sacro *temenos* di Hera a Iolco.

FIG. 3 — *Particolare dell'anfora apula nel Museo Nazionale di Napoli*: Pelia ancora sconosciuto a Tyro, e recante la *Skaphe* sul dorso, si avanza per interrogare la donna dolente – sua madre – incontrata per caso.

zioni, degli errori e delle alterazioni ingiustificabili dell' artefice paesano, che probabilmente aveva ritenuta tale scena generica. L' analisi però da noi fatta mira a sorpassare la modesta imperizia di costui, per consentirci di spingere più lontano ed allargare lo sguardo nell' ambiente originario della concezione scenografica, donde trassero sostanza e forme anche le altre non numerose rappresentazioni dello stesso tema artistico, giunte sino a noi.

Considerati singolarmente, gli elementi che vediamo sul vaso si ritrovano pure, dove tutti associati e dove solo in parte, negli altri monumenti riportati dal Rizzo nella sua monografia; ma le rappresentazioni più vicine alla nostra — tanto nei riguardi formali quanto per il momento dell' azione — sono invero quelle dei quattro specchi etruschi, da lui riprodotti rispettivamente a pagg. 137 [15] - 140 [18] - 142 [20], fig. 3 - 4 - 5 - 7, e che per comodità di citazione richiamerò con le lettere rispettive di *a*, *b*, *c*, *d*.

In tutte codeste rappresentazioni il riconoscimento tra Neleo, Pelia e la madre Tyro è già avvenuto, e di conseguenza il colloquio ferve animatamente fra i tre: ognuno dei citati specchi è come una frase staccata dell' emozionante intervista. Lo specchio *d*, del Museo Gregoriano, esibente i due giovani che portano la mano al petto in segno di giuramento e di promessa, chiude il colloquio con un reciso proposito di vendetta. Da esso al rilievo fittile di Medma che espone l' epilogo del dramma, è breve il passo. L' arte colse così e riprodusse i successivi e culminanti episodi della perduta tragedia, ponendo alla radice dell' azione drammatica la scena del vaso di Napoli, che riassume il primo incontro fortuito dei due giovani viandanti nella loro infelice madre. Non v' ha quindi dubbio che un nesso, non solo ideale ma anche materiale, corra fra le predette e la nostra rappresentazione. Chi ha il privilegio e l' acume d' intendere e penetrare lo spirito degli antichi monumenti figurati, è in grado di valorizzare, correggendone la dissociazione e la varia disposizione — spesso più apparenti che sostanziali — operate dalle industrie artistiche secondarie, gli schemi e gli elementi sparsi, e qualche volta solo adombrati, dei modelli. E con una simile duttilità mentale deve essere riguardato il vaso che si studia.

Il confronto tra la nostra pittura vascolare e gli specchi, circa del medesimo periodo, può riuscire quanto mai istruttivo. Su tutti e quattro gli specchi intanto (come del resto anche sulla terracotta di Medma) la donna vedesi fiancheggiata (ed idealmente protetta) dalla sua gemina e divina prole. Dallo specchio *a* apprendiamo poi esplicitamente, perchè vi sono i nomi scritti in etrusco, che la *skaphe* era portata da Pelias, e non vedo quindi ragioni per non attribuire il medesimo nome al giovine di destra, il quale è in atto d' interrogare la donna.

Nonostante la diversa origine tecnica e stilistica degli specchi etruschi e del vaso italiota, gli accessori delle tre figure (vesti e attributi) ricorrono con sintomatica frequenza in ciascun monumento della serie. Nello specchio *a*, del Museo Nazionale di Napoli, i due giovani sono nudi, ma hanno in mano l' asta sormontata da cuspide, quindi un' arma e non già un innocuo bastone da pellegrino, come vedesi sul vaso e come dobbiamo ritenere che era forse sull' originale perduto, da cui esso e gli specchi *a*, *b*, *c* dipendono. In *c* invece uno solo si appoggia alla lancia, quello di sinistra; ma entrambi hanno la clamide, come in *b* e come l' efebo di sinistra in *d*. Le clamidi e le lance ricompaiono anche sulla placca fittile di Medma, e non credo pertanto che si possa trattare esclusivamente di elementi generici, fusi quasi con i tipi stilizzati delle figure. Ma dove l'intenzione correlativa al mito non può essere posta in dubbio, è nel carattere costante dell' immagine

di Tyro, nel suo atteggiamento dimesso e triste, nei suoi peculiari attributi, negli accenni al luogo in cui si svolge l'azione.

Il rango servile della donna, di forme mature, dai seni turgidi (cfr. *d* e *c*, nonchè il rilievo di Medma); i piedi nudi di essa, i capelli tagliati, gli istrumenti del duro lavoro impostole, cioè la situla e la lunga corda raccolta per attingere acqua, ricorrono senza eccezione sui primi tre specchi e in parte anche sul quarto, nonchè sulla situla etrusca in bronzo a rilievo Czartoryski, riprodotta parzialmente dal Rizzo a pag. 141 [19], fig. 6. Un particolare che ritengo utile notar subito su quest' ultimo monumento, è il peculiare rocchetto ligneo tornito che la donna regge con la mano sinistra, e intorno al quale si vede ravvolta in più giri (come al braccio della figura seduta sul vaso di Napoli) la lunga corda del secchio. Anche il secchio — conviene dirlo subito — è sempre una piccola situla ovale di natura metallica (enea) nei monumenti su menzionati.

Ma se oltre alla situla metallica, necessaria per attingere l' acqua dal pozzo, la donna avesse avuto presso di sè — sull' archetipo greco primitivo — anche un recipiente fittile da riempire, del quale sarebbe sopravanzato il ricordo nel grosso vaso sulle ginocchia di Tyro del nostro quadretto, non è possibile stabilire; è peraltro ammissibile — per tutte le ragioni e i fatti che siamo venuti sinora esponendo — che il pittore del vaso di Napoli anche in questo particolare non avesse integralmente riprodotto il modello. — Il vaso coricato sulle ginocchia di Tyro (cfr. nostra fig. 2) è certamente vuoto e non può essere di officio lustrale, ma sfugge — come si è visto — ad una identificazione precisa; è tuttavia facile ammettere un rapporto originario tra esso e la fune che circonda l'avambraccio sinistro della donna, (tanto più se — come credo — questo vaso di terracotta venne scambiato e sostituito alla situla che la donna reggeva), sebbene allo stato del nostro apografo l'uno si veda ora nettamente separato dall' altra. Ma per capire l' omissione di ogni legame materiale tra la corda e il recipiente, ricordiamoci dell' analogo procedimento sommario ed approssimativo che presiedette al disegno del petaso e del pileo, i quali non si sa come stiano attaccati al collo dei due giovani sullo stesso vaso di Napoli.

Tranne lo specchio *d*, mal conservato e profondamente sofisticato nella figura di Tyro dall' incisore etrusco, tutti gli altri monumenti, compreso il rilievo di Medma, esibiscono segni specifici del luogo dove avviene l'incontro, il riconoscimento e più tardi la vendetta dei figli di Tyro.

Da qualche accenno nelle fonti letterarie[1] si poteva intendere non solo che il riconoscimento di Neleo e Pelia avveniva mediante la culla (*skaphe*) e gli altri contrassegni che i gemelli portavan seco, ma anche che l'epilogo del dramma avea luogo nel *temenos* di Hera a Iolco; e i monumenti superstiti hanno confermato pienamente questa tradizione. Per la identificazione del luogo anzi il nostro vaso di Napoli, al confronto degli altri monumenti, è il più significativo e completo. In esso infatti il tempio preceduto dal sacro pozzo, nonostante le alterazioni dell'artista, sono resi per la prima volta in maniera compiuta. A parte il puteale sagomato, e spesso impostato sopra una base a gradino (cfr. specchi *b*, *c* e situla Czartoryski), che ricorre costantemente e nitidamente in tutte le rappresentazioni inspirate all'epilogo del dramma, gli accenni all'edifizio sacro, cioè al tempio di Hera, si riducono alle due colonne ioniche visibili nel fondo sullo specchio *b* ed alla inde-

[1] Cfr. Rizzo, *op. cit.*, pag. 136 [14], note 2, 3.

terminata architettura dello specchio *c*; senza contare il rilievo di Medma che ci introduce addirittura nell'interno del santuario.

* * *

Questi riscontri cui ho accennato rendono chiara — mi pare — la correlazione che esiste tra il vaso di Napoli e i vari monumenti illustrati dal Rizzo, i quali tutti in ultima analisi possono far capo al perduto componimento sofocleo. Ed anche il vaso in istudio sotto tale riguardo contribuisce a fortificare la felice intuizione del Rizzo. La prova, ora rinnovata col vaso, che nessuno dei monumenti riferibili al mito di Tyro è anteriore a Sofocle, e che anzi la maggior parte di essi (specchi e situla etrusca, e vaso apulo) sono da riportare al sec. IV av. Cr., deve avere il suo giusto valore nel determinare il processo di derivazione dei prodotti artistici giunti sino a noi dalla perduta tragedia. Soprattutto il vaso di Napoli — poichè è risaputo quanto largamente i pittori ceramici italioti attingessero dai repertori che erano sotto la immediata influenza del teatro greco — è un elemento che va tenuto nel debito conto per comprovare che il mito in questione entrò nel dominio dell' arte figurata, solo dopo che il grande tragico di Colono gli avea dato forme e contorni sotto l'impulso del proprio genio.

La scena riprodotta sul vaso assume pertanto un'importanza notevolissima: essa va riguardata cronologicamente come la vera introduzione al precipitare della tragedia che culmina nella terracotta di Medma; da questa sola rappresentazione vascolare si desume inoltre un dato assai importante per l'economia dell'opera letteraria perduta, vale a dire l'incontro del tutto casuale e fortuito tra i figli, che erravano senza una prefissa meta, e la madre oppressa dalla stanchezza fisica e dall'umiliazione morale. Se dietro tale constatazione, a cui ci porta il trasparente senso del quadro, è lecito di collocare altre ipotesi, si potrebbe arguire forse che il pastore che aveva raccolti ed allevati i divini gemelli, non svelò ad essi, fatti adulti, i particolari della loro origine e il luogo dove avrebbero ritrovata la genitrice; ma consegnando ai giovani la *skaphe* e il sacchetto coi contrassegni, il buon uomo dovette fornir loro solo delle indicazioni generiche e vaghe intorno ai fatti retrospettivi. Posidone però vegliava sulla loro sorte, e fu sicura guida nell'affannosa ricerca e li assistè — invisibile — nel momento della vendetta. Si profila così attraverso questa tarda rappresentazione vascolare il motivo dell'inprevisto, della scoperta avventurosa e — come oggi si dice — sensazionale, che costituisce già un luogo comune nei racconti epici (basta pensare all'Odissea), e che diventa più tardi nella letteratura teatrale il perenne presupposto necessario di molte situazioni drammatiche. Ma comunque fosse congegnata la struttura del dramma che a noi si annunzia già molto inoltrato sul vaso di Napoli, aggiungendo il nuovo episodio che questo rivela agli altri già conosciuti, si perviene agevolmente ad ammettere che le successive fasi dell' epilogo, anche nel componimento sofocleo, dovevano — con tutta probabilità — essere dichiarate e svolte in una narrazione minuziosa.

Meno agevole, al contrario, è di poter stabilire la derivazione artistica della scena che qui si illustra; fare delle mere supposizioni intorno alla natura dell'archetipo ellenico da cui la scena così alterata direttamente, o piuttosto indirettamente, dipende, sarebbe fatica ardua ed inutile. Noi possiamo solo affermare — stando ai soli fatti accertati — che una fonte artistica greca, della fine del sec. V, prossima alla Tyro di Sofocle, agì specialmente nel vasto e vario campo delle arti industriali d'Italia: in Magna Grecia (terracotta di Medma), nell'Apulia (vaso di Napoli), nell'Etruria

— la più lontana dalla fonte originaria — (specchi incisi e situla a rilievi). È anche probabile che l'introduzione e la diffusione di questo tema mitico-artistico nelle sopra accennate regioni italiane, avesse preso le mosse proprio dalla Magna Grecia. Comunque però il fenomeno si sia sviluppato, è certo che — a parte il rilievo fittile — tutti gli altri monumenti, mentre offrono riduzioni e sintesi più o meno svolte e fedeli del leggendario racconto, rivelano insieme segni ed elementi (architetture, accenni al paesaggio, simulacri divini negli specchi e nel rilievo fittile, distribuzione delle figure sopra più piani in profondità), che inducono il nostro pensiero verso prototipi monumentali assai svolti. La stessa sicura datazione dei monumenti poi esclude ogni influenza artistica originaria, che non fosse improntata a semplicità di forme ed a severità di stile. Ed il vaso di Napoli, anche sotto questa luce, concorda con gli altri monumenti e si coordina ad essi.

È certo però che nella severa rappresentazione del nostro dipinto vascolare, il quale presenta non poche analogie stilistiche con la terracotta di Medma, soprattutto nei riguardi delle figure degli efebi, ricorra uno schema già adottato in altri monumenti che risentirono l'influenza della tragedia attica. Questo schema o motivo artistico è quello che riguarda la donna seduta e dolorante, la quale si sorregge la testa con la mano sinistra: è il così detto motivo della Penelope triste. Nello stesso schema figurativo rientra analogamente anche il tipo della fanciulla pensosa, quale noi vediamo per esempio, nei vasi dipinti, Elettra seduta sulla tomba di Agamennone; e nella statuetta fittile del Museo Nazionale di Atene (riprodotta dal Rizzo a pag. 146 [24] della sua monografia), la stessa Tyro seduta e preoccupata in presenza della sua furtiva prole. La bella figlia di Salmóneo ci appare dunque nel medesimo atteggiamento stilizzato di tristezza sia nel prologo che nell'epilogo della sua drammatica avventura. Ora siffatto schema, espressione di raccoglimento e di dolore, si riscontra già — nelle sue linee fondamentali — nel campo della megalografia polignotea.[1]

La brevità necessaria del presente studio mi obbliga a non diffondermi nella ricerca di copiosi esempi; mi limito perciò ad uno solo, al quale ho già implicitamente accennato sopra, quando ho avvertito (a pag. 22) che la scoperta di un nuovo monumento contribuì senza dubbio a ribadire l'errata opinione del Millingen, del Raoul-Rochette e degli altri editori del vaso di Napoli, che riconoscevano Elettra presso il sepolcro paterno nella donna seduta, ed Oreste e Pilade nei due giovani sopravvenienti. L'esempio che adduco è tuttavia sufficiente a dimostrare che nel nostro caso — come in numerosi altri casi simili — l'analogia e anche l'identità tipologica nel campo dell'arte figurata, non implica sempre, e necessariamente, identità concettuale o mitica.

Si tratta del noto bassorilievo in terracotta policroma, frammentario, proveniente da Melos, già posseduto dal prof. Rhusopulos di Atene ed ora al Louvre:[2] noi lo

[1] Cfr. i numerosi esempi offerti dalle tavole di ricostruzione annesse ai due noti lavori del Robert, *die Iliupersis des Polygnot*, in *Hallisches Winckelmannsprogramm*, 1893, pag. 3 sgg.; e *Nekyia des Polygnot*, in *op. cit. 1892*.

— Cfr. anche Rizzo, *Studi archeologici sulla tragedia e sul ditirambo*, in *Rivista di Filologia e d'Istruzione classica*, XXX, fasc. III, nota a pag. 41 dell'estratto.

[2] Fu illustrato da A. Conze, in *Ann. Inst.* 1861, pag. 340 sgg.; cfr. *Mon. Inst.* VI, tav. LVII–I, donde è tolta la nostra fig. 4.

Dopo il Conze tale monumento fu preso in considerazione anche da altri archeologi, come avrò occasione di indicare qui sotto.

riproduciamo notevolmente ridotto alla fig. 4, nell' ultima pagina della nostra monografia. Questo insigne bassorilievo, edito dal Conze a grandezza naturale nella citata tavola dei Monumenti dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica, doveva essere d'uso sepolcrale, al pari della terracotta di Medma. Come avverte il Furtwängler, le due iscrizioni di questo rilievo, e cioè i nomi di Elettra e di Agamennone, non sono probabilmente autentiche;[1] ma sebbene in tutto o solo in parte rifatte, esse non aggiungono gran che alla chiarezza del soggetto rappresentato. Il Conze infatti lo spiegò compiutamente, giovandosi del confronto con i monumenti simili; egli richiama fra gli altri anche l' analogo nostro vaso di Tyro, citando Inghirami, II, tavole 137 e 139, e perpetuando così il fatale errore.

Fig. 4 — *Terracotta da Melos al Louvre:* Incontro di Oreste e dei suoi compagni con Elettra presso il sepolcro di Agamennone.

Ma dalla breve descrizione che qui faremo del rilievo di Melos (cfr. fig. 4) e dal facile confronto con la scena del vaso di Napoli, ciascuno potrà attingere gli elementi e la convinzione che nei due monumenti — nonostante le analogie stilistiche e formali — non si volle rappresentare un unico soggetto.

Sul rilievo di Melos noi vediamo quanto segue.

Presso la semplice stele funebre (ma senza tempietto o edicola — si badi!) col nome di Agamennone, piantata sopra tre scalini degradanti, che indicano il tumulo, è seduta Elettra, e vi si legge anche il suo nome vicino. La fanciulla, che è vestita di un chitone sottile e aderente con corte maniche fermate da bottoni, di un sovrapposto manto, raccolto in dense pieghe e riconoscibile qua e là, e che ha inoltre

[1] Presso Roscher, *op. cit.*, I-1, pag. 1239; die Inschriften des Reliefs sind wahrscheinlich gefälscht.

la testa velata e calzari ai piedi, con la mano sinistra fa puntello al capo, con gesto di dolore e di stanchezza, proprio come la Tyro del vaso di Napoli! — A destra, accanto a lei, ritta sul primo gradino della tomba, si vede un'*oenochoe*, certo per la libazione al padre defunto.

In piedi dietro Elettra è una vecchia serva o nutrice (ovvio elemento tragico) pur'essa dolente, e certo sollecita di sue fedeli cure verso l'infelice fanciulla che ha deposto a terra il vaso lustrale e, in preda ad un visibile abbattimento morale, medita il suo destino; mentre, all'improvviso, si appressano a lei, tutti da destra, tre individui. Il primo di essi, con pileo e clamide, il quale ha poggiato un piede sul gradino mediano del sepolcro e si curva con la mano protesa ad interrogare la fanciulla, secondo il Conze sarebbe Oreste che rivolge la parola alla sorella; ma Carlo Robert,[1] seguito dal Furtwängler,[2] crede invece che sia Taltibio. E per conseguenza gli altri due rimasti in disparte, e cioè quello avvolto nella clamide e con petaso pendente dietro la nuca (che posa il braccio sinistro sul cavallo in segno di proprietà), ed il compagno con pileo conico in testa e con un grande oggetto indefinibile sulle spalle, sarebbero per il primo Pilade ed un servo che porta il bagaglio, mentre per il secondo autore si dovrebbero identificare in Oreste e Pilade.[3]

L'abbigliamento dei tre giovani viaggiatori, la presenza del cavallo, il peculiare oggetto (bagaglio?) che l'ultima figura di destra porta sul dorso (proprio come Pelia recante la *skaphe* nel vaso di Napoli), indicano chiaramente che costoro provengono da lontano, e rafforzano perciò l'analogia con i personaggi dipinti sul vaso. È dunque evidente che le cause dell'errore perpetuatosi presso tutti gli esegeti dell'anfora in questione, risiedono in siffatta analogia formale — e anche concettuale fino ad un certo punto — che si ripete altresì in diversi monumenti.[4] Io però ritengo — in base a tutte le ragioni e considerazioni che ho fin qui esposte — che il legame fra le due scene figurate sia soltanto esteriore e stilistico, nel senso cioè che il rilievo posseduto dal Museo del Louvre conservi e rappresenti le linee di uno schema artistico, sotto l'influenza generica della tragedia,[5] al quale dovette parallelamente aderire anche l'archetipo del vaso di Napoli.

Lo stile delle singole figure del rilievo, improntate ancora ad un'arcaica severità, che maggiormente si giustifica nell'inerte ripetizione di un prodotto industriale, ci fa risalire col pensiero verso la seconda metà circa del secolo V av. Cr.;[6] e poichè — per quello che ho detto — l'archetipo seguito, ma soltanto adombrato, dal pittore apulo nella scena del nostro vaso si dovè formare sotto l'influenza della Tyro di Sofocle, riferita — con validi argomenti — dal Rizzo alla fine del penultimo decennio del secolo V, l'adattamento artistico dell'incontro di Tyro coi figli,

[1] C. Robert, *Bild und Lied*, pag. 168. – Il Robert basa la sua ipotesi – che mi sembra attendibile – sul fatto che Taltibio avrebbe avuto una parte importante nella tragedia degli Atridi. Egli perciò mette in relazione questo rilievo di Melos con le *Coefore* di Eschilo.

[2] A. Furtwängler, presso Roscher, *op. cit.*, I–1, pag. 1239.

[3] Cfr. Furtwängler, *op. cit.*, *loc. cit.*, e fig. riportata a pag. 1237–38.

[4] Cfr. inoltre, per esempio, l'idria riprodotta dall'Overbeck, *op. cit.*, tav. XXVIII–5, pure con Elettra presso la tomba di Agamennone ecc.

[5] Il Conze, *articolo citato*, pag. 345 sg., riconosce nel rilievo di Melos, d'arte arcaica attardata, l'influenza generica di Eschilo; poichè Elettra non è qui in abiti e in atteggiamento servile, come più tardi la ritrasse Euripide, ma dal suo aspetto traspare inoltre un composto dolore.

[6] Cfr. Furtwängler, presso Roscher, *op. cit.*, pag. 1239.

sul già fissato e diffuso schema di Penelope triste[1] e di Elettra presso il sepolcro paterno, va riportato per consegnenza nello scorcio dello stesso secolo o nei primi anni del successivo. E proiettate nel quadro artistico di questo fecondo periodo, le fignre dipinte sul vaso, particolarmente quelle dei due giovani, trovano infatti piena giustificazione e il loro legittimo posto accanto al grandioso efebo della terracotta di Rosarno, ritto e possente sul gradino dell' ara, il quale fuga il vecchio re con lo sguardo dopo aver vendicata la madre.

Firenze, 21 gennaio 1920.

Edoardo Galli

[1] A prescindere dalla nota statua del Museo Vaticano, si confronti la placchetta di terracotta, pure da Melos al Louvre, in Perrot-Chipiez, *Hist. de l'Art,* VIII, pag. 196, fig. 96. È alta 19 cent., ed esibisce l'incontro di Ulisse e Penelope. Sebbene lacunosa si scorge chiaramente la donna seduta in atteggiamento triste, con le gambe incrociate proprio come Tyro sul vaso di Napoli, ed Ulisse – in tenuta da viaggio – arrivato all' improvviso, che le stringe il polso sinistro come per scuoterla ed ottenere la sua attenzione. Nel citato e recente volume dell'opera di Perrot-Chipiez non viene specificata l'età della placchetta, e neanche il suo possibile uso originario (che forse potè essere analogo a quello della terracotta di Medma e del rilievo da noi riprodotto alla figura 4 con Elettra ecc., e cioè aver servito come rivestimento decorativo di un'arula funebre); ma a pag. 195, associandola con altri monumenti assai arcaici, si fa capire che possa rimontare al sec. VII-VI av. Cr. Senonchè – per le ragioni sopra esposte – io la ritengo posteriore all' attività artistica di Polignoto, e in ogni caso della seconda metà del sec. V.

DI UN DISEGNO DEL PONTORMO NON IDENTIFICATO

È il disegno N. 6649, a matita rossa su carta bianca, alto 0.249 e largo 0,165, che si conserva nel gabinetto dei disegni e stampe della Galleria degli Uffizi, e la cui identificazione sfuggì anche al diligente studioso dei disegni del Pontormo dott. F. Mortimer Clapp.[1] Si tratta di un interessante disegno pel quadro della Madonna con Gesù bambino e San Giovannino nella Galleria degli Uffizi. Di questa pittura si occupò Carlo Gamba[2] in occasione della sua esumazione dai magazzini di galleria e della sua esposizione agli „ Uffizi " nel luglio 1907. Dalla data approssimativa del quadro (1530), proposta dal Gamba per le somiglianze stilistiche con la *Deposizione* di Santa Felicita e la *Visitazione* di Carmignano, si può stabilire anche quella del disegno.

Nel retto della carta ha Pontormo studiato dal vero il nudo d'un adolescente seduto, e a parte, ha ripetuto il disegno della coscia destra per la stessa figura. Il tratto lieve come una carezza nelle ombre e nei contorni si accentua nervosamente nella schiena, nel gomito e nella mano per un risalto maggiore della forma. Il nudo del giovane ha servito per la figura della Madonna che potrebbe anche essere una Carità, così intensamente materna e pensosa, nello stringere a sè i due fanciulli.

Questo disegno finissimo che rivela tutta la fresca spontaneità della prima concezione, acquista un valore speciale come studio preparatorio per la figura dipinta, in cui nulla è mutato nell' espressione e nell' atteggiamento. È da notarsi specialmente l' identità della mano così fortemente modellata. All' artista era necessario avere sotto gli occhi il nudo giovanile per sentirlo palpitare sotto le vesti della figura dipinta per quella sensibilità tattile della forma che caratterizzò quasi tutti i pittori fiorentini del Cinquecento.

A tergo è il disegno senza la testa del bambino Gesù nudo ed è anche accennata la gamba destra della Madonna, alzata come nella pittura. Uguale al quadro è la posa del bambino Gesù, l'unica lieve differenza sta nella gamba sinistra che nel disegno combacia con la destra, mentre nel dipinto è staccata.

Odoardo H. Giglioli

[1] Frederick Mortimer Clapp. *Les dessins de Pontormo.* Catalogue raisonné. Paris 1914, p. 205.

[2] Carlo Gamba. *Quadri nuovamente esposti agli Uffizi,* in „ Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione ". Anno I, fasc. VII. Roma, 1907, da p. 20 a 22.

Jacopo Carrucci detto Pontormo – *Madonna.* — Firenze – R. Galleria degli Uffizi.

Pontormo – *Studio per la figura di Gesù bambino nel quadro della R. Galleria degli Uffizi.*
Firenze – Gabinetto dei disegni e stampe.

Pontormo – *Studio per la figura della Madonna nel quadro della R. Galleria degli Uffizi.*
Firenze – Gabinetto dei disegni e stampe.

RICORRENZA DI UN EMBLEMA DECORATIVO SU VASI DI BRONZO E DI TERRACOTTA

ELLA guida del Museo archeologico di Firenze[1] si accenna a una patera (fig. 1)[2] con rappresentazione del mito Filottete, che non è stata mai pubblicata. È interessante renderla nota perchè uno dei rilievi che vi sono si trova identico su una situla di terracotta e su due frammenti appartenenti a un' altra situla. La patera appartiene per forma a un tipo comunissimo, poco concava e fornita di un bordo rientrante.

All' interno non vi sono ornamenti di sorta; all' esterno è al contrario riccamente decorata di un umbone nel centro, circondato da quattro emblemata di cui quei che si contrappongono ripetono il medesimo soggetto. Due si riferiscono al mito di Filottete, gli altri due raffigurano un' *Artemis Persica* che tiene per le corna due caproni.

Da tutto l' insieme di questa decorazione ai più minuti particolari si vede chiaramente che si tratta di una raffazzonatura[3] fatta però con elementi antichi ad eccezione di un sol rilievo.

Anzitutto vi è contrasto fra l' esterno della patera così lavorato e l' interno privo di qualsiasi decorazione, nemmeno nel bordo; mentre di solito se le patere di questa specie hanno qualche ornamento, questo si trova nella parte interna. Un frammento di un rilievo fortuitamente staccatosi ha mostrato non solo la saldatura moderna, ma anche che la superficie della patera coperta dai rilievi è uguale a quella scoperta, mostra cioè le medesime alterazioni dovute al contatto con agenti esterni.

[1] Milani, *Il R. Museo Archeologico di Firenze*, testo, p. 134. Cfr. anche *Museo topografico dell' Etruria*, p. 101.

[2] Num. d' invent. 1242; misura mm. 321 di diametro, compreso il bordo di mm. 17.

[3] Si è voluto imitare un tipo molto frequente nella ceramica calena, delle coppe dette a ombelico *phiále omphalopé* o *mesòmphalos*, che riproducono modelli metallici; sono caratterizzate da un rigonfiamento della parte centrale interna, che si arrotonda come un largo bottone, a volte circondato da un seguito di rilievi disposti in modo da formare un quadrato. Cfr. Rayet-Collignon, *Histoire de la céramique grecque*, p. 347; fig. 130.

I rilievi, lavorati a sbalzo, appartenevano probabilmente a dei vasi di bronzo. I due rilievi con l'*Artemis Persica* (fig. 2) a un vaso; il rilievo con la rappresentazione del furto delle armi di Filottete ad un altro. Il pendant di questo (fig. 1, a[2]), da esso ricavato, è falso come si scorge dalla stessa fotografia. Dal confronto con l'originale appare ancora più la grossolanità della falsificazione; i personaggi si distinguono appena e alcuni atteggiamenti sfuggono; manca inoltre quel lavoro a bulino che rifinisce l'originale, specialmente nella rappresentazione del terreno e dei baltei.

La provenienza della patera avvalora queste osservazioni; essa infatti non proviene da scavi, ma fu acquistata nel 1882 dall'antiquario Pacini. Nè appartiene alla putera, come vuole il Milani,[1] l'emblema plumbeo, trovato a Talamone, che rappresenta Filottete nella grotta di Lemno.[2]

Molto interessante e per la rappresentazione in sè stessa e perchè trovandosi riprodotto anche su terracotta se ne prova la diffusione, è il rilievo col mito di Filottete (fig. 3).

Nel centro seduto su di un masso vi è l'eroe derelitto tutt'intento alle parole suasive dello scaltro Ulisse, che per convincerlo maggiormente di quanto dice e accattivarsene l'animo, aggiunge all'eloquenza le carezze.

Filottete si lascia facilmente persuadere e, convinto di aver trovato un compagno che partecipi ai suoi sentimenti di odio per gl'invisi greci, fiducioso gli si affida e dimentica perfino la sua costante e tenace preoccupazione per le fatali frecce avute in retaggio.

È proprio il momento opportuno; e infatti Diomede ne ha approfittato per impadronirsi delle armi, senza le quali, secondo il responso dell'indovino Eleno, Ilio non sarebbe mai caduta. Questa rappresentazione si modella in parte sulla tragedia euripidea e si attiene a una versione del mito più divulgata sul suolo etrusco, che è seguita dalla maggior parte dei monumenti etruschi.[3]

Con alcuni di questi monumenti vi è somiglianza anche figurativa; su due urne, una esistente nel Museo di Firenze,[4] l'altra a Volterra[5] abbiamo con leggera divergenza la medesima rappresentazione: Filettete nel centro quasi nudo seduto sulla roccia all'ingresso della sua caverna, appoggiandosi col mento a un grosso bastone, sta assorto ad ascoltare Ulisse che è alla sua destra, mentre gli si accosta di dietro pian piano un giovane imberbe (Diomede) che si china per impadronirsi delle armi. Dall'una e dall'altra parte la composizione centrale è ampliata, nell'urna del Museo di Firenze da un giovane che tiene per la briglia un cavallo; sull'urna Volterrana, nello sfondo, vi è una nave nella quale a poppa e a prua si vede un uomo. Accessori del tutto secondari richiesti dalla natura dei monumenti su cui sono rappresentati.

Il nostro rilievo prende la sola composizione principale: soltanto i tre personaggi su cui s'impernia l'azione, e li avvicina, li stringe uno addosso all'altro. È stato eliminato l'ingresso della caverna; però si nota chiaramente la dipendenza da

[1] *Museo topografico dell'Etruria*, loc. cit. *Il R. Museo Archeologico di Firenze*, loc. cit.

[2] *Ann. Ist.* 1881, t. T. 2.

[3] Milani, *Il mito di Filottete nella letteratura classica e nell'arte figurata*, pp. 99, 102 n. 2; *Nuovi monumenti di Filottete e considerazioni generali in proposito* in *Ann. Ist.* 1881 p. 283. In questi due lavori il mito di Filottete è stato trattato esaurientemente e con vera maestria.

[4] Num. d'invent. 5765; Brunn, *Urne etrusche*, I, t. LXXI, 5; Milani, *Il mito di Filottete*. t. III, 44.

[5] Brunn, *op. cit.* I, LXX, 4; Milani, *op. cit.* t. III, 45.

Fig. 1

Fig. 2

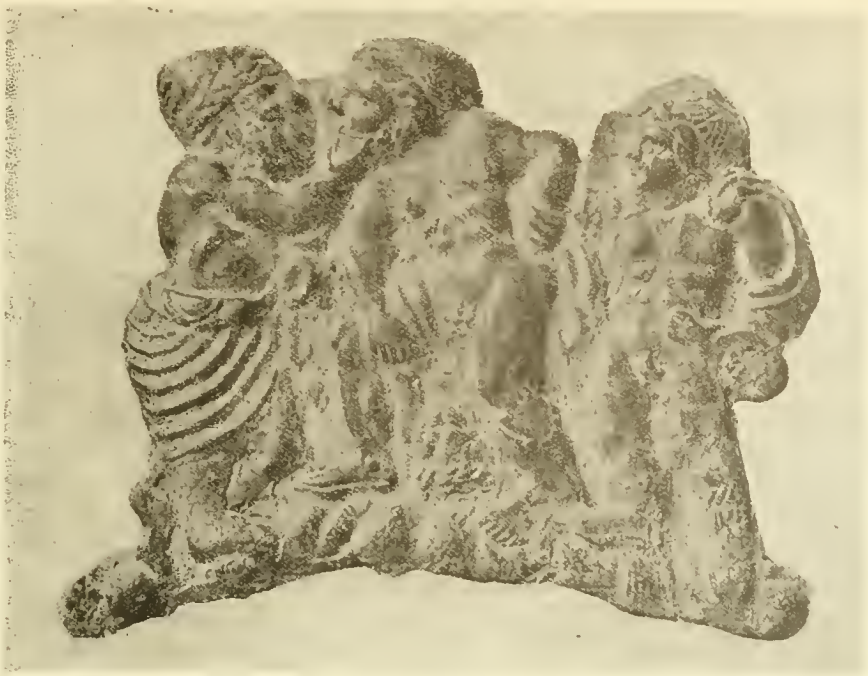


Fig. 3

Fig. 4

un prototipo in cui era rappresentata. Ulisse pur essendo vicinissimo a Filottete è da lui separato da qualche cosa su cui si appoggia e che non è altro che l'apertura dell'antro avanti al quale siede Filottete.

La gamba malata dell'eroe è rappresentata calzata; Ulisse ha una foltissima barba e il capo coperto da un pileo che, identico, hanno Filottete e Diomede. In nessun'altra rappresentazione finora nota, l'espansività dello scaltro Ulisse è giunta al punto di accarezzare Filottete; come pure qui il furto è già avvenuto; la faretra con le frecce è in possesso di Diomede che alza il braccio per darne avviso ad Ulisse.

Come si è detto un rilievo identico si trova ripetuto da ambo le parti su una situla di terracotta verniciata in nero del tipo di ceramica etrusco-campana [1] (fig. 4). Non si potrebbe provare con evidenza maggiore che i rilievi o emblemata di questa ceramica sieno un'imitazione di prototipi metallici che erano accessibili soltanto ai più fortunati, mentre gli altri di condizione più modesta si servivano di vasi fittili, che cercavano d'imitare quei metallici in tutto: nella forma, nei rilievi e spesso anche nello splendore.

L'epoca cui appartengono il rilievo della patera e la situla va dal III al II secolo av. Cr., quando la fabbricazione della ceramica etrusco-campana prende una grande estensione, [2] e quando si diffonde nella piccola arte industriale, specie in Etruria, il mito di Filottete a Lemno modellato secondo la tradizione Euripidea. [3]

Tina Campanile

[1] Num. d'invent. 87497-8. Acquistata nel 1917 da un venditore che disse di averla trovata a Cellere fra S. Gemignano e Camporbiana. Misura di altezza m. 0,23; diam. bocca m. 0,203.

[2] Rayet-Collignon, op. cit. p. 345; Pagenstecher, *Die calenische Reliefkeramik*, p. 165.

[3] Milani, *Ann. Ist.* 1881, p. 283.

SCULTURE MARMOREE INEDITE DEL R. MUSEO ARCHEOLOGICO DI FIRENZE

A piccola collezione di sculture greco-romane conservata nel Museo archeologico di Firenze è stata radunata da Luigi A. Milani fin dalla prima costituzione del Museo nel Palazzo della Crocetta, con l'intendimento di completare le collezioni dell'arte classica di Grecia e di Roma, così bene rappresentata da ricchi ed importanti cimeli nella serie dei bronzi e dei vasi fittili dipinti. Tale raccolta di marmi figurati è tuttavia di gran lunga inferiore per importanza rispetto alle altre ricche collezioni pubbliche e private di Firenze ed anzi, nel suo nucleo originario, è costituita dai rifiuti di queste, comprendendo sculture frammentarie rimaste abbandonate e trascurate nelle cantine e nei magazzini dei Palazzi Pitti e Medici-Riccardi, nel Palazzo Vecchio, al Bargello e negli stessi Uffizi. Il nucleo originario è stato però accresciuto in seguito ad acquisti fatti da collezioni private o per scoperte archeologiche.

Passando in rassegna tale raccolta, nella sommaria descrizione fatta dal Milani nella sua guida storica del Museo,[1] possiamo formarci un'idea approssimativa dell'importanza e della varietà delle sculture esistenti. Fra i marmi più notevoli vanno annoverati quelli che costituivano il nucleo principale della raccolta di Palazzo Cepparello, già Ricciardi-Serguidi,[2] comprendenti l'Aphrodite di tipo fidiaco,[3] la testa colossale di Herakles, la Cariatide, in chitone dorico con apoptygma, restaurata in Demeter. Degne di menzione sono altre sculture acquistate, e già note agli studiosi, come l'Artemis di Castiglion della Pescaia,[4] il gruppo frammentario di Satiro con Dionysos fanciullo, aggiunto più tardi alla collezione Strozzi di Montughi,[5] le

[1] Cfr. *Milani*, „ Il R. Museo archeologico di Firenze ", I, p. 305-330.

[2] Cfr. *Dütschke*, „ Ant. Bildwerke in Florenz „ nn. 413, 414, 416.

[3] Cfr. *Furtwängler*, „ Meisterwerke " p. 102, fig. 14.

[4] Cfr. *Milani* in „ Studi e Materiali di archeologia ", vol. I (1899), p. 119 e ss., tav. III.

[5] Cfr. *Minto* in „ Ausonia " VIII (1913) p. 90 e ss. tav. IV. La storica collezione lapidaria Strozzi è passata al Museo archeologico per munifico dono della sig.ra Evelina Modigliani Rossi (cfr. „ Studi Romani ". 1914, p. 57 e ss.).

Fig. 1 — Testa appartenente ad una statua di atleta vincitore.

Fig. 2 — Testa appartenente ad una statua di Apollo.

FIG. 3 — Testa frammentaria appartenente ad una statua di atleta eroicizzato.

Fig. 4 — Ritratto di stratego greco in elmo corinzio.

due testate laterali del sarcofago Montalvo con la morte di Meleagro.[1] Fra i marmi provenienti da esplorazioni archeologiche rammentiamo la serie di Muse con Apollo che adornavano il teatro romano di Ferento.[2] Rimangono tuttavia ancora inedite alcune interessanti sculture della prima raccolta che meritano di essere conosciute, ed è con tale proposito che offro agli studiosi una prima serie di tali marmi sotto forma di catalogo.

N. 1 -- *Testa appartenente ad una statua di atleta vincitore* (Fig. 1).

N. d'invent. 18714. Marmo pario a cristalli grossi e risplendenti. Il lavoro risulta non completato nella capigliatura in cui i riccioli sono appena abbozzati con il trapano; sono di cattivo restauro il naso, il collo ed il piccolo busto. L'altezza è di m. 0,27 compreso il piccolo busto. Cfr. Milani, *Il R. Museo archeologico di Firenze*, Vol. I, p. 310, n. 25.

L'arcaismo dello stile appare chiaramente nell'insieme dei lineamenti del volto ed in particolar modo nella capigliatura. La testa si compone di due parti distinte, trattate separatamente, e poi riconnesse ad angoli vivi, e cioè della calotta cranica, ricoperta dalla capigliatura, e del volto. La calotta cranica è bassa e stretta, mentre il volto si presenta assai allungato nella parte inferiore, dimostrando la preoccupazione dell'artista di compensare la poca altezza del cranio per conservare alla testa le dimensioni normali. La fronte è poco spaziosa; le arcate sopracciliari sono rese a forti spigoli angolosi, e così i contorni della base del naso; gli occhi, grandi ed ingrossati, sono conformati a mandorla, con le glandole lacrimarie schematizzate e le palpebre a contorno uniforme; la bocca, chiusa, è fornita del labbro superiore a margini ondulati, mentre quello inferiore è ripiegato all'ingiù; il mento è assai allungato e sporgente; gli zigomi fortemente accentuati. Caratteristica è la conformazione della massa dei capelli che sembra una cuffia foracchiata a nido di vespa e come una parrucca sovrapposta alla calotta cranica. Evidentemente l'artista non ha completato il lavoro che è rimasto limitato al primo abbozzo, dal quale doveva risultare una massa di riccioli formati da tanti bocciuoli uniformi a *tire-buchon*, indipendenti gli uni dagli altri, con tecnica imitante quella del bronzo.

La conformazione del cranio, il trattamento della capigliatura, i dettagli del volto richiamano il nostro pensiero alla testa di Armodio del celebre gruppo dei Tirranicidi del Museo Nazionale di Napoli,[3] ed in particolar modo alla replica di Villa Mattei,[4] per cui l'originale in bronzo, dal quale questa copia marmorea deriva, mi sembra che si possa sicuramente attribuire alla medesima fase artistica della prima metà del V secolo a. C.[5]

[1] Cfr. *Minto* in „Studi Romani", 1913, p. 371 e ss., tav. XXXVII.

[2] Cfr. *Galli* in „Bollettino d'Arte", 1911, p. 217 e ss.

[3] Cfr. *Brunn-Bruckmann*, „Denkmäler griech. u. röm. Skulpt.", n. 328.

[4] Cfr. *Arndt-Amelung*, „Einzelaufnahmen ant. Skulpt.", n. 114 e 115; *Schröder* in „Arch. Jahrb. des Inst.", XXXVIII, 1913, p. 27, fig. 1 e 2.

[5] Cfr. *Lechat*, „La sculpt. attique avant Phidias", p. 444 e ss.; *Joubin*, „La sculpt. grecque" p. 46 e ss. e p. 52 e ss.

N. 2 -- *Testa appartenente ad una statua di Apollo* (Fig. 2).

N. d'invent. 13718. Marmo greco. Di dimensioni maggiori del naturale manca della parte inferiore del naso e presenta qualche rottura sull' orlo sporgente della *stephane;* in basso la rottura corrisponde all'attacco superiore del collo. L'altezza è di m. 0,305. Cfr. Milani, *op. cit.*, vol. I, p. 311, n. 29.

Presenta degli incontestabili caratteri di severità di stile, nei dettagli del volto e nel trattamento della capigliatura, che richiamano ad opere celebri di quel periodo della grande arte greca che si aggira intorno alla metà del V secolo a. C. La forma del cranio non è tondeggiante ma oblunga ed assai sviluppata nella parte superiore. La *silhouette* del viso è piuttosto tonda che ovale; gli occhi sono conformati a mandorla, largamente aperti, e forniti di fini palpebre, delle quali la linea superiore esce un po' dal contorno e le glandole lacrimarie sono espresse in forma assai accentuata; il naso, a larga base, si presenta con forti contorni angolari nella parte esterna; la bocca è leggermente aperta con il labbro superiore regolarmente ondulato, e quello inferiore alquanto rovesciato; il mento è corto e sporgente; le guance pienotte a contorno tondeggiante.

Nel trattamento della capigliatura riscontriamo una varietà di dettagli: i capelli sono rappresentati lisci sulla calotta cranica entro al cerchio della *stephane*; sopra la fronte risultano bipartiti ed ondulati con inflessioni terminali ad S sulle tempia, mentre la gran massa è raccolta posteriormente in una doppia treccia che avvolge la nuca; altre ciocche scendevano giù lungo il collo, dietro le orecchie, sulle spalle come si può desumere dalle basi di attacco.

Per alcuni dettagli della capigliatura la nostra testa si avvicina a quelli esemplari marmorei di statue apollinee che fanno capo all'Apollo di Cassel.[1] Vi sono tuttavia dei particolari di varietà nella disposizione dei capelli, tra i quali il più notevole consiste nel duplice sollevamento ondulato, in corrispondenza della discriminatura mediana, sopra la fronte. Questo singolare partito lo troviamo nelle Korai dell'Eretteo [2] e nella celebre testa marmorea uscita dagli scavi dell'Heraion di Argo.[3] Se a ciò si aggiunge la forma tondeggiante del viso che abbiamo già posta in rilievo, il distacco dal tipo apollineo di Cassel risulta ancor più notevole, anche da quegli esemplari nei quali è meno esagerato lo sviluppo della parte inferiore del volto.

L'originale in bronzo, dal quale questa replica marmorea deriva, riflette uno svolgimento più tardo del tipo dell'Apollo di Cassel che il Furtwängler attribuisce a Mirone, mentre da altri è ascritto all'arte giovanile di Fidia. Tale svolgimento può essere assegnato all'arte attica sotto quella particolare corrente d'influenza esercitata dalla scuola peloponnesiaca.

[1] Cfr. *Brunn-Bruckmann*, op. cit., n. 463 a; *Furtwängler*, " Meisterwerke ", p. 371.

[2] *Collignon*, Sculpt. grecque II, 93, pag. 44.

[3] Cfr. *Staïs* „ Guide du Musée d'Athènes ", I, (1910), p. 59, n. 1571; *Waldstein*, „ The Argive Heraeum, (1902), I tav. XXXVI; *Reinach*, „ Recueil de têtes antiques ", tav. 51 e 52. Il medesimo particolare si riscontra in una testa marmorea di Mantova (*Arndt-Amelung*, op. cit. n. 21) e lo troviamo, accentuato e sviluppato sulla intera linea della discriminatura mediana, nella testa di Heros scoperta a Brauron (*Furtwängler* in „ Zeitschrift für H. Brunn ", p. 89 e s., tav. III; Kleine Schriften, I, p. 333, tav. 12; *Tiersch* in „ Arch. Jahrb. des Inst. ", XXX, 1915, p. 19, fig. 15).

N. 3 -- *Testa frammentaria appartenente ad una statua di atleta eroicizzato.* (Fig. 3).

N. d'invent. 13720. Marmo pario a grossi cristalli risplendenti. Di antico vi è la sola parte superiore, poichè quella inferiore è di cattivo restauro moderno e similmente la estremità del naso che ha alterato i lineamenti e l'espressione del volto; la parte antica è abbastanza bene conservata ad eccezione di qualche abrasione e rivela un lavoro assai fine ed accurato. L'altezza della parte antica è di m. 0,24. Cfr. MILANI, *op. cit.*, I, p. 311, n. 31.

Si ricollega a quella serie di teste marmoree (tipo erma) raccolte e studiate dal Graef[1] e considerate come una derivazione dell' Herakles del *Gymnasium* di Sicione, opera di Scopa. Ma dobbiamo subito aggiungere che nella conformazione del cranio e della fronte e per l'accentuata espressione patetica del volto si allontana da tutti gli esemplari pubblicati. Il cranio non è tondeggiante ma allargato ed appuntito alla sommità; la fronte è sporgente, rettangolare ed ampia; i capelli, tagliati corti, seguono però i medesimi andamenti varî nei contorni della fronte e sulle tempia. Da ciò che rimane della parte superiore del volto risulta che la linea di esso non è tonda ma ovale, e va leggermente assottigliandosi verso la parte inferiore. La fisonomia è caratterizzata da una maggiore espressione di *pathos*, determinata dal *sinus* frontale più accentuato e specialmente dall' occhio, mezzo nascosto sotto l' ombra dell' arcata sopraciliare assai saliente, che rimane approfondito nell' orbita. Tutti questi caratteri ed in particolar modo l' espressione patetica più forte e sentita, che doveva risaltare maggiormente nella posa originaria del capo lievemente piegato, inducono a ritenere la nostra testa fra le repliche di statue di atleti vincitori che più risentono dell' impronta stilistica del maestro di Paros.[2] La grande rivoluzione importata, nelle attribuzioni degli originali di questa copiosa serie di eroi atletici dalla faccia imberbe e dall' espressione sentimentale, in seguito alla scoperta della celebre statua di Agias a Delfi, ha indotto molti studiosi a riferire a Lisippo varie sculture con tratti scopadei, tra le quali l' Herakles Lansdowne ed il Meleagro di Villa Medici e ad attribuire in conseguenza un' influenza dell'arte di Scopa su quella di Lisippo.[3] Ma sembra tuttavia più verosimile l' ipotesi sostenuta da alcuni dotti che considerano questa serie di statue di eroi atletici come creazioni posteriori, nelle quali si riscontrano in varia misura riunite influenze di correnti artistiche scopadee, lisippee, prassiteliche:[4] nella nostra testa le influenze scopadee risultano con evidenza preponderanti.

[1] Cfr. *Graef*, in „ Röm Mitt. ", IV, 1889, p. 195 e ss.

[2] Cfr. *Furtwängler*, „ Meisterwerke ", p. 515 e 526; *Klein*, „ Gesch. der griech. Kunst ", II, p. 121 e 275.

[3] Cfr. *Homolle* in " Bull. corr. hell. ", 1899, p. 456; *Gardner* in „ Journ hell. Stud. ", 1903, p. 126; *Collignon* „ Lysippe " p. 100; *Amelung* in „ Röm Mitt. ", XX, 1905, p. 150; *Mariani* in „ Ausonia ", II, p. 223; *W. N. Bates* in „ American Journ. of Arch. ", XIII, 1909, p. 151 e ss.; *Six*, „ Greek Sculptors ", p. 198.

[4] Cfr. *Cultrera* in „ Memorie Acc. dei Lincei ", vol. XIV. (serie 5), p. 269.

N. 4 -- *Testa di stratego greco, barbato, in elmo corinzio.* (Fig. 4).

N. d'invent. 13741. Marmo pentelico. Manca interamente del naso, già restaurato come si può argomentare dalla incassatura praticata alla base per l'innesto; la guancia destra deteriorata è stata riparata con lo stucco; si presentano delle rotture e delle abrasioni nelle sopraccillia, sulle labbra, in alcuni ciuffi dei capelli, della barba, dei baffi ed in altri dettagli sporgenti, come ad esempio sull'orlo della visiera dell'elmo. L'altezza è di m. 0,38. Cfr. Milani, *op. cit.*, I, p 315, n. 54.

La testa, piegata con leggera torsione verso il lato sinistro, è fornita di un piccolo collo, ritagliato in modo da essere inserito in una statua ovvero sopra un busto od un'erma, rappresenta un personaggio sui quarantacinque anni, barbato e con folta chioma: i capelli e la barba sono trattati a ciuffi lunghi, alquanto lanosi, e scompigliati, che incorniciano il volto; caratteristici sono i due ciuffi grossi e ricciuti che staccandosi alle tempia si riuniscono a quelli della barba. La faccia è alquanto allungata con zigomi accentuati, occhi grandi ed aperti, leggermente infossati nell'orbita, contornati in alto da sopraccillia, rese a spigoli forti, che non seguono, nella parte estrema regolarmente l'orlo superiore della cavità orbitale; la bocca è conformata con il labbro inferiore espanso e ripiegato all'ingiù e sopra il contorno del labbro superiore sono scolpiti i baffi, spioventi ai lati e collegantisi ai ciuffi della barba.

Tra i varî ritratti di strateghi greci, la nostra testa deve essere classificata in quella serie di transizione che, pur conservando alcune caratteristiche dei tipi di ritratti idealistici,[1] mostra in altri dettagli un primo tentativo di realismo. I ritratti marmorei di questa serie che si accostano maggiormente al nostro sono un erma in marmo pentelico della Gliptoteca di Monaco[2] ed una testa pure in marmo pentelico dell'Antiquarium Comunale di Roma, rinvenuta nel 1901 sotto il Tunnel del Quirinale:[3] L'erma-ritratto di Monaco presenta la parte superiore di restauro moderno, tuttavia la parte inferiore antica ricorda assai da vicino la nostra testa nella forma della bocca con il labbro roveseiato ed assai espanso, nella disposizione dei baffi, nel trattamento della barba a ciuffi disordinati ma nascenti a contorni ben netti e distinti sotto il labbro. La testa dell'Antiquarium di Roma offre alcuni elementi di somiglianza nella conformazione degli occhi e della fronte, nel trattamento della capigliatura, nella forma e nella disposizione dell'elmo. La nostra testa si differenzia tuttavia dai due ritratti di strateghi surricordati nella inclinazione e nella leggera torsione del collo verso il lato sinistro che negli altri due esemplari è espressa in senso opposto verso destra. Per i ritratti precedenti, fra le varie identificazioni proposte (Conone, Lisandro, ecc.) i dotti sono concordi nel riconoscere delle copie di ritratti di strateghi della guerra peloponnesiaca. Così per la identificazione del nostro ritratto non possiamo fare alcuna congettura.

[1] Sull'influsso della tradizione idealistica cfr. *Fr. Winter*, „ über die griech. Porträtkunst ", (Berlin 1894) p. 10; *Kekulè* v. *Stradonitz*, „ Strategenköpfe " (Abhandl. d. Kngl. preuss Akad. d. Wissensch. 1910 – phil. hist-klasse), p. 16 e ss.

[2] Cfr. „ Beschr. der Glypt. zu München ", (1910), n. 301; *Furtwängler*, „ Meisterwerke ", p. 275; *Arndt*, „ griech u. röm. Porträts „ u. 277, 278; *Kekulè v. Stradonitz* l. c.

[3] Cfr. *Mariani* in „ Bull. Arch. Comun., XXX, (1902), p. 3 ss., tavv. I e II; *Helbig*, „ Führer[3] ", I, p. 587, n. 1033; *Arndt*, op. cit., n. 763-764; *Kekulè v. Stradonitz*, op. cit., p. 16 e ss., tav. III; *Hekler*, „ Die Bildniskunst der Griech. u. Röm ", tav. 12-a; *Lippold*, „ Gricch. Porträtstatuen, p. 31, fig. 1.

Fig. 5 — Statua frammentaria di Aphrodite *genetrix*.

FIG. 6 — Testa appartenente ad una statua di *Marsia* auleta, danzante.

Fig. 7 — Il Sileno Borghese.

Fig. 8 — Statuetta di Satiretto che si guarda e si tocca la coda.

N. 5 -- *Statua acefala frammentaria di Aphrodite genetrix.* (Fig. 5).

N. d'inveni. 13451. Marmo greco. È ricomposta da varî frammenti e manca, oltre che della testa, della braccia; presenta copiose rotture nelle pieghe delle vesti che erano state in parte restaurate, ma il restauro è stato asportato perchè male eseguito; la piccola base antica è incassata in una base rettangolare moderna. L'altezza, senza la base, è di m. 1,49. Cfr. MILANI, *op. cit.*, vol. I, p. 347, n. 168.

Delle due repliche frammentarie di *Aphrodite genetrix*, esistenti nella collezione del Museo Archeologico di Firenze,[1] questa è senza dubbio la più notevole per tipo e finezza di stile e di esecuzione. Riproduce infatti il tipo più raro, riconosciuto sotto la denominazione di *Elektratypus*, data dal Klein[2] per la somiglianza con la così detta Elettra del noto gruppo marmoreo di Napoli.[3] La dea, piantata sulla gamba siuistra e ritraente indietro alquanto il piede destro, è vestita di un lungo chitone, di stoffa sottile e trasparente, che aderisce al corpo in modo da delinearne le forme ed è cinta sulle anche da una correggia a nastro, imitato dal cuoio. La spalla sinistra ed una parte del petto sono denudate, essendo scorsa giù l'allacciatura del chitone. Sulla spalla destra è poggiata una *chlaina*, pure di stoffa leggera che passa dietro alle spalle e che doveva essere raccolta sul polso del braccio sinistro, dal quale pendeva in giù, come si può riscontrare negli altri esemplari del medesimo tipo che ci sono conservati. Tali esemplari raccolti dal Klein[4] e dall'Amelung[5] fanno, capo a quello più completo, e meno deturpato da contaminazioni e da restauri, che si conserva nel Palazzo Colonna di Roma.

Il motivo della tenia che recinge molto in basso sulle anche il chitone, la scollatura scivolata in giù sul braccio e denudante una delle spalle e porzione del petto sono comuni oltre che all'Elettra, all'Antiope del gruppo Farnese ed alla Flora del Museo Nazionale di Napoli. La maggior parte degli studiosi fanno risalire questo motivo ad un' originale dell' arte ellenistica;[6] il Furtwängler invece lo associa all' Aphrodite di Cos di Prassitele.[7] Quello che è certo si è che la nostra statua frammentaria, rispetto alle altre copie, nella disposizione del corpo e nel panneggiamento della veste sottile che discopre sotto le forme esili ed eleganti, risente di più della bellezza e grazia nativa di un originale che ripete il medesimo motivo artistico dell' Aphrodite dei Giardini di Alkamenes.

[1] Cfr. per l'altra replica: *Milani*, op. cit., vol. II, p. 326. n. 159.

[2] Cfr. *Klein*, „ Praxiteles ", p. 59.

[3] Cfr. *Brunn-Bruckmann*, op. cit., n. 306.

[4] Cfr. *Klein*, l. c., p. 59, nota 2.

[5] *Arndt-Amelung*. op. cit., (testo), 1153.

[6] Cfr. oltre che *Klein* ed *Amelung* in ll. cc. *Studniczka*, in „ Zeitschr. für bild. Kunst, 1903, p. 171 e ss. e 173, note 23 e 24; *Mnrianni* in „ Gnida del Museo Naz. di Napoli " del *Ruesch*, p. 35, n. 210, p. 72, n. 242, p. 82, n. 260.

[7] Cfr. *Furtwängler*, „ Meisterwerke ", p. 552 e s.

N. 6 -- *Testa di Marsia auleta danzante.* (Fig 6).

N. d' invent. 13731- Marmo pentelico. Di buona conservazione, presenta soltanto alcune rotture ed abrasioni nei ciuffi dei capelli e della barba ed alla estremità del naso; manca la doppia tibia della quale si scorge in parte la base di attacco nella bocca espressamente aperta. L'altezza complessiva è di m. 0.35. Cfr. Milani, *op. cit.*, vol. I, p. 314, n. 44 e vol. II tav. CLIII.

Riproduce il tipo della celebre statua Borghese[1] (fig. 7) e concorre alla ricostruzione dell' originale in bronzo dal quale entrambe derivano, originale che rientrava in un gruppo statuario rappresentante il Sileno in gara con Apollo. Il Brunn[2] che fu il primo a rilevare il mal concepito restauro del marmo Borghese, compiuto dal Thorwaldsen, pensò che il Sileno fosse espresso in atto di suonare la doppia tibia, con la quale si accompagnava nel movimento di danza, come lo vediamo riprodotto in alcuni piccoli bronzi.[3] Nella nostra testa marmorea si conservano le tracce della doppia tibia che giustificano l' atteggiamento della bocca e delle guance rigonfie e tutto l' insieme dell'espressione del volto: di qui l' importanza di tale replica per la ricostruzione dell' originale. Il volto è largo e la contrazione dei muscoli mascellari e zigomatici si rivela esternamente nelle pieghe delle guance e similmente quella dei muscoli elevatori del labbro superiore e delle ali del naso, che concorrono a farne risaltare la forma rincagnata. Tale contrazione dei muscoli mascellari e zigomatici per il suono là riscontriamo riflessa anche superiormente nei muscoli temporali e frontali, visibile all' esterno nelle pieghe sinuose e tormentose che solcano la parte mediana della fronte, nelle spesse sopraccillia contratte, sotto le quali si nascondono gli occhi profondi. Questo notevole realismo nell' espressione del volto è completato dal trattamento dei capelli e della barba, che sono resi con vero sentimento del pittoresco, a piccoli ciuffi scompigliati e contorti, mescolati insieme quelli dei capelli con quelli della barba, offrendo nel complesso disordinato un magnifico effetto di ombre che si proiettano nel volto e che concorrono a dare alla fisonomia un carattere di accentuato realismo: l' espressione del volto non si presenta tuttavia così brutale e selvaggia come nelle composizioni più tarde sotto la piena influenza del sentimento del pittoresco.[4]

L'originale in bronzo appartiene all' arte ellenistica e si ricollega alla serie numerosa dei Satiri danzanti, con il corpo ripiegato ad elica intorno al proprio asse, ritratti in movimento istantaneo, rinnovando così con altra concezione il motivo dell' arte mironiana.[5]

[1] Cfr. *Helbig*, Führer [3], II, p. 232 n. 1564; *Brunn Bruckmann*, op. cit. 435.

[2] Cfr. *Brunn* in „ Rbein. Mus. für Pbilol., N. F. IV, 1846, p. 468 e ss. (Kleine Schriften, III, p. 193)

[3] Tra i piccoli bronzi ricorderò gli esemplari più notevoli di Ercolano (*Comparetti-De Petra*. „ La Villa Ercolanense ", p. 271, n. 52, tav. XVI, n. 10) e di Vienna (v. *Sacken*, „ Die antiken Bronzen ", p. 65, tav. X, 2).

[4] Sullo svolgimento e sulla trasformazione del tipo silenico agli inizi dell'arte ellenistica è utile il confronto con la serie di ritratti di Socrate, appartenenti alla fase di transizione dal tipo idealistico a quello naturalistico (cfr. *Kekulé v. Stradonitz*, " Die bildnisse des Sokrates " in Abhandl. d. Kngl. preuss. Akad. d. Wissensch., 1908) estratto p. 34 e ss.

[5] Per tali creazioni dell' arte ellenistica cfr. *Kleïn*, " Gesch. d. gr. Kunst, III p. 168 e ss. Per la ricostruzione del gruppo statuario riproducente la gara di Marsia con Apollo cfr. *Hadaczek* in „ Jahreshfte des Oester. arch. Inst. ", vol. X, (1907), p. 320 e ss.

N. 7 -- *Statuetta di giovane Satiro che si guarda e si tocca la coda.* (Fig. 8).

N. d'invent. 13810. Marmo lunense. È restanrata da varî frammenti; di moderno vi è soltanto la base con i piedi, la parte inferiore del tronco d'albero, la porzione sporgente della nebride tenuta dal braccio sinistro. E' alta m. 0.95. Cfr. MILANI, *op, cit.*, vol. I, p. 322, n. 125.

Questo piccolo esemplare marmoreo, quantunque frammentario, è uno dei più interessanti e completi che io conosca, e che più risente della grazia nativa dell'originale rispetto alle varie repliche in marmo, in bronzo ed in terracotta che furono elencate dal Klein.[1] Esso appartiene alla serie delle piccole statue in marmo, due delle quali sono gli esemplari del Vaticano (Galleria dei Candelabri) studiati ed integrati dal Conze[2] in base ad un bassorilievo marmoreo del Museo Chiaramonti[3] ed una terza replica, pure frammentaria, di più squisito lavoro, è conservata nel Museo Nazionale romano,[4] con la testa restaurata in gesso, modellata appunto sul nostro esemplare fiorentino che illustriamo.

L'importanza della statuetta è dovuta alla conservazione della testa e delle braccia ed in ispecie di quello sinistro, nel cui movimento è concentrata tutta la novità e la grazia di questa creazione artistica di genere. La testa, riconnessa al collo con corrispondenza perfetta di attacco, si presenta un po' ingrossata nella parte posteriore, conformata a pera, e fornita di capelli trattati a piccoli ciuffi, corti e sottili; le orecchie equine, accartocciate e terminanti a punta aguzza, completano, con la coda, la natura cavallina del giovane Satiretto. Il movimento di torsione del capo è perfettamente corrispondente ad alcuni bronzetti[5] e simile è la mossa del braccio sinistro portato indietro verso la coda, quale la vediamo espressa nel bassorilievo Chiaramonti, dove la nebride è gettata sulla spalla, e ricopre porzione del braccio, pendendo abbandonata all' ingiù come nella nostra statuetta. La nebride quindi non era gettata sul tronco dell'albero, come ha immaginato il Conze, seguito dal Klein e da altri, nello schizzo ricostruttivo delle due copie marmoree della Galleria dei Candelabri.[6]

Il giovane Satiro, levato dalle labbra il flauto, con il suono del quale si accompagna nella danza, si arresta sulle punte dei piedi, come lo vediamo espresso nel rilievo vaticano e, girando la parte superiore del corpo, osserva la piccola coda cavallina e sorride di compiacenza e la tocca con la mano sinistra a somiglianza dei piccoli gatti, dei cagnolini, delle scimiette che giocano con la propria coda.

[1] Cfr. *Klein*, „ Praxiteles ", p. 217, nota I.

[2] Cfr. *Conze* in „ Annali dell'Iust. 1861, p. 332, tav. N; *Helbig*, „ Führer " [3]. I, p. 229, n. 357.

[3] Cfr. *Helbig*, „ Führer " [3], I, p. 70, 118; *Amelung*, „ Vatikan Katal. ", I, p. 797.

[4] Cfr. *Helbig*, „ Führer " [3], II, p. 117, n. 1326; *Paribeni*, „ Guida del Museo Nazionale Romano " (1914), p. 80, n. 335.

[5] Cfr. *Heydemann*, „ Pariser Antiken " in " Zwölftes Hallisches Winckelmannsprogr, 1887, p. 71. n. 20; *Babelon-Blanchet* " Catal. des bronzes antiques de la Bibl. nation. ", n. 425.

[6] Cfr. *Conze*, l. c.. *Klein*, op. cit., p. 217, fig. 35; *Helbig*, " Führer " [3], I. p. 229, fig. 15.

È questa una delle più graziose creazioni dell' arte ellenistica, il cui originale, come ebbe già a notare il Brunn studiando la grande copia in marmo nero della Gliptoteta di Monaco,[1] doveva essere in bronzo. Essa si ricollega alla numerosa serie di satiretti concepiti in movimenti fuggevoli della danza, con il corpo attorcigliato ad elica intorno al proprio asse.[2] Nell' atteggiamento subitaneo di torsione del capo e del corpo si svilnppa un ritmico incrociamento di linee, un grazioso gioco di muscoli che richiamano al Marsia auleta Borghese sopra ricordato ed all' Aphrodite Kallipygos attribuiti all' arte di Polikles.[3]

A. Minto

[1] Cfr. "Beschr. der Glypt. zu München", n. 466.

[2] Cfr. *Furtwängler* in "41° Berl. Winckelmannsprogr. „ p. 12, ("Kleine Schriften", I. p. 190 e ss.; *Klein*, „ Praxiteles", p. 217 e ss. e "Gesch. der griech. Kunst, III, p. 168 e ss.

[3] Cfr. *Riezler* in *Brunn-Bruckmann*, tav. 578; *Klein*, op. cit., III, p. 169.

RELAZIONE
SULLA SISTEMAZIONE EDILIZIA DEL COLLE CAPITOLINO E DELLE SUE ADIACENZE

DARE al Campidoglio ed alla regione ad esso adiacente assetto decoroso ed utile, che restituisca al luogo sacro il suo carattere ed il suo significato ed insieme risolva i numerosi problemi positivi di pratica destinazione che ivi si localizzano, è il tema arduo ed alto posto alla nostra Commissione dalla nobile iniziativa presa dal Ministro pei Lavori Pubblici d'accordo col Comune di Roma e col Ministero della P. Istruzione. E segna tale studio il primo passo verso l'adempimento di un dovere civile, di cui l'Italia non deve più oltre essere immemore!

Se infatti nella mente degli uomini del Medio Evo e della Rinascenza il Campidoglio ha giganteggiato quale *Caput mundi*, centro massimo della vita politica di Roma e simbolo glorioso del pensiero latino, gli ultimi secoli sono venuti, tra noi e non tra gli stranieri, ad affievolire il sentimento di vigile venerazione religiosa e figliale e ad affollare intorno al colle più le „ piccole cose " che le grandi memorie. Così, mentre le nuove città di America e di Australia hanno fatto a gara ad erigersi ciascuna un proprio Campidoglio, quasi a trarre dal nome un auspicio di gloria ed un titolo di nobiltà, noi abbiamo lasciato scadere, o non abbiamo a sufficienza rimesso in onore, le vestigia insigni di Arte e di Storia monumentale che tutta la regione Capitolina ancora nasconde; abbiamo lasciato invadere i solenni edifici michelangioleschi dal trito sviluppo e dallo spicciolo traffico degli Uffici municipali, incomodi ed indecorosi; e sul Tarpeo accanto alle povere casupole levarsi l'insidia della iattanza imperiale tedesca, e tutto intorno, nella valle, pullulare le fabbriche volgari tra le viuzze luride, a racchiudere ed a soffocare la rupe possente che ergevasi un tempo isolata, „ immobile saxum ". Unica non indegna

nota nuova, quella del Monumento al re Vittorio Emanuele, che si è elevato solenne sull' antica Arce, segnando una espressione monumentale della novella istoria, ma pure recando tutta una serie di problemi gravi, non ancora pienamente risoluti, di accesso, di coordinamento, di rapporti d' Arte e di ambiente.

Avviando, con giusto e chiaro senso di realtà, le aspirazioni insite nei concetti suespressi verso le fasi concrete dell' attuazione, S. E. il Ministro dei Lavori Pubblici ha voluto nell' incarico affidatoci designare gli argomenti concreti del nostro studio; e sono, in particolare, quelli relativi: 1° alla edificazione di nuove fabbriche a sede degli Uffici del Municipio romano, allo scopo „ sia di liberare lo storico colle dalle costruzioni antiestetiche che lo deturpano, sia di giovare alla comodità del pubblico e degli stessi Uffici comunali "; 2° alla sistemazione delle adiacenze al colle e delle sue rampe di accesso; 3° alla definizione di un adeguato assetto edilizio per tutta la regione a levante del Campidoglio, che dia una pronta attuazione al prolungamento di via Cavour fino a piazza Venezia, ed insieme consenta la liberazione degli imponenti e magnifici avanzi dei Fori imperiali.

La nostra Commissione tuttavia ha creduto di non uscire dal suo mandato, ma anzi di svilupparlo nel modo più organico, con l' integrare ai temi suindicati altri di minore importanza che direttamente vi si connettono con intimo intreccio di dati e di condizioni; coordinando cioè tutto lo studio in quello delle linee di massima di una generale sistemazione del colle e delle sue adiacenze. Essa ha tratto occasione della presenza nel proprio seno di due dei direttori artistici del Monumento a re Vittorio Emanuele, e di quasi tutti i componenti della Commissione ministeriale istituita per gli scavi nell'area del tempio di Giove Capitolino, e dei rappresentanti del Comune e di quelli dei dicasteri dei LL. PP. e della P. I. per assumere informazioni autentiche e per costituire quei collegamenti tra le varie iniziative la cui mancanza avrebbe reso sterile ogni lavoro; poichè in questo come in tanti altri campi il regime dei confini chiusi tra i vari enti, operanti indipendentemente ed all' insaputa l' uno dall' altro, non può avere che il risultato negativo di far ristagnare ogni bella idea ed ogni nobile fervore e di impedire un adeguato ed ampio ordinamento di criteri e di opera.

A) — Sistemazione edilizia della regione circostante al colle Capitolino.

Nella esposizione, il più possibile riassuntiva delle nostre proposte, occorrerà far precedere ad ogni altro argomento tutto ciò che si riferisce alla sistemazione stradale della zona circostante al Campidoglio. E di vero ogni ben ordinato studio di edilizia dovrebbe appunto iniziarsi dalla canalizzazione, per così dire, delle correnti di viabilità, sì da sdoppiare per quanto è possibile le esigenze del movimento cittadino da quelle delle speciali sistemazioni di gruppi monumentali e di elementi d'Arte, localizzate così e risolte nel modo più adeguato.

Naturalmente le linee di viabilità non possono immaginarsi isolate, ma si collegano a tutto lo sviluppo della città, a tutto lo schema del suo piano regolatore. Ora la regione che si svolge immediatamente intorno al Campidoglio può dirsi da questo punto di vista il nodo essenziale di tre grandi comunicazioni: quella tra piazza Venezia e la parte Est e Sud-Est di Roma, che fa capo al tracciamento

dell' ultimo tronco della via Cavour; quella tra piazza Venezia e la regione di Sud e di Sud-Ovest, a cui nel piano regolatore vigente provvederebbe una nuova arteria secondo il tracciato dell' attuale via di Tor de' Specchi e di piazza Montanara; quella infine tra via Cavour e la zona del Foro Boario e, più in là, del Trastevere, della quale niuna proposta ufficiale è venuta finora a migliorare, almeno potenzialmente, le insufficienti condizioni attuali.

D' altro lato, anche nel tracciamento di queste linee essenziali, alle ragioni del traffico s' innestano ed assumono intensità eccezionale le ragioni dell' Arte e della Storia: le quali in Roma ovunque, ma sopratutto intorno al Campidoglio, hanno valore, non solo ideale ma positivo, per mantenere ai monumenti la loro integrità ed all' aspetto dell' Urbe il suo carattere unico. Per il tronco terminale di via Cavour e per la zona adiacente le principali di tali condizioni dovrebbero esplicarsi, anzitutto nel riportare in luce e nel ravvivare a funzioni di arte cittadina i mirabili ruderi, facilmente scopribili, dei Fori imperiali; ed inoltre nel dare degno assetto alle pendici del Campidoglio ed al lato orientale del monumento a Vittorio Emanuele. I desiderata inerenti alla seconda arteria, costeggiante il Campidoglio a N. O., riguardano dapprima le condizioni di ambiente del Monumento ed i rapporti di visuale con la parte centrale del colle; poi la opportunità di valersi di questa nuova via per isolare e rendere visibile al pubblico un ampio tratto della rupe Capitolina; e potrebbero aggiungervisi quelli, che escono forse dal campo delle nostre proposte, per la liberazione del Teatro di Marcello. La linea infine di congiungimento tra via Cavour e la regione del Foro Boario trova a diretto contrasto con le ragioni stesse della via la difficoltà gravissima dell' attraversamento del Foro Romano; sicchè il tema archeologico ed artistico, che può riuscire solo a soluzioni di transazione tra le opposte esigenze, dovrà consistere nel determinare modalità che meno danneggino il carattere topografico e l' aspetto monumentale; ed a questo si aggiunge l' altro tema di aprire nel tratto seguente alla vista la roccia tarpeia, analogamente a quanto si vuole dall' altro lato del colle.

I. — *Via Cavour e Fori imperiali.* — Sotto un triplice punto di vista si presenta la sistemazione di tutta la zona a levante del Campidoglio: quello cioè del percorso più adatto e dello sbocco più efficace della via Cavour, arteria massima del movimento cittadino verso la zona E. e S. E. di Roma; quello della liberazione dei resti insigni dei Fori Imperiali e delle altre monumentali costruzioni ad essi aggiunte; quello infine delle condizioni di ambiente, di visuale, di accesso richieste in particolare dal monumento a Vittorio Emanuele, in generale da tutto il colle Capitolino.

Per la prima volta questa concezione integrale appare posta esplicitamente a fondamento di studi ufficiali e di proposte concrete; che tuttavia s' innestano ad una lunga serie di precedenti progetti, spesso manchevoli appunto perchè necessariamente unilaterali, sui quali si sono svolte discussioni ampie e vivaci. E dei più importanti dei progetti suddetti non sarà inutile dare qui una rapida enumerazione, un brevissimo cenno riassuntivo.

Primo in ordine di tempo è il progetto che fa parte del piano regolatore del 1883 con le variazioni introdotte in relazione al Monumento a Vittorio Emanuele. Esso limitavasi a tracciare un tronco all' incirca secondo l' andamento dell' attuale via Cremona, infelicemente defluendo nella piazza Venezia al suo termine, infelicemente innestandosi al lungo tratto rettilineo di via Cavour, secondo il si-

stema edilizio negativo prevalso nel tracciato di quasi tutte le maggiori arterie di Roma. costituite da tronchi mal coordinati tra loro come percorso e come funzione di movimento cittadino. Nessuna preoccupazione dei resti antichi, sia esistenti nel sottosuolo, sia emergenti dal terreno.

Dei progetti, nuovi ed ingegnosi, che fiorirono nel fecondo periodo degli anni 1903-906, il più interessante è quello del Tolomei [1]. Spetta ad esso il merito altissimo d'aver richiamato l'attenzione sulla necessità di riportare in luce i resti dei Fori Imperiali, e d'aver ravvivato di un sentimento di romanità la soluzione aridamente edilizia del tema; ma, poichè il proporre allora di eseguire grandi scavi sembrava pazzia, il progetto dovette attenersi al programma di „ stabilire la prosecuzione di via Cavour fino a piazza Venezia riservando la possibilità per la nostra o per un epoca avvenire di procedere ad una escavazione generale dei Fori Imperiali, in continuazione ed a complemento di quella del Foro Romano "; e mantenne perciò il tronco stradale al di fuori del grande muro di Augusto. facendogli seguire all'incirca il percorso di via Campo Carleo; e traversare poi obliquamente il Foro Traiano: con quali inconvenienti per le condizioni altimetriche della via, per il carattere topografico della regione e per l'integrità stessa dei cospicui avanzi antichi è facile vedere.

Allo stesso ordine di idee appartengono tre altri progetti di poco posteriori: il progetto Bruno-Moretti che corregge quello del Tolomei nell'ultimo tratto, forse peggiorandolo anzichè migliorandolo; il progetto Ceas che porta artificiosamente la via Cavour a risalire il colle fino a congiungersi con via Nazionale verso Magnanapoli; il progetto Facini-Remiddi, anche esso esterno ai Fori Imperiali, ma che per rispettarli devasta vandalicamente una serie di altri importanti edifici, dalla chiesa dei SS. Quirico e Giulitta alle costruzioni romane sul colle di Magnanapoli, alle chiese del Nome di Maria e di S. Maria di Loreto.

Da un concetto completamente diverso parte la proposta degl' Ing. Crimini e Testa, quasi contemporanea alle precedenti. Portando la via Cavour a passare a fianco del monumento a Vittorio Emanuele ha inteso di associare la soluzione stradale con l'assetto decoroso del monumento e del colle dal lato orientale; ma se la proposta è felice per il tratto corrispondente all'attuale via di Marforio, è invece quanto mai dannosa per gli antichi monumenti e pel loro ambiente nel tratto in cui, passando in stretta curva intorno alle chiese di S. Adriano e di S. Martina, si sovrapporrebbe obliquamente ad una parte della basilica Emilia, si avanzerebbe con costruzione pensile verso il Foro Romano e verso l'arco di Settimio Severo e, demolita la chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami, passerebbe sopra al carcere Mamertino. [2]

Nel fiero dibattito che si accese tra tutti i progetti suaccennati, rimase per allora vincitrice una soluzione, che fa capo al progetto dell'ing. Bruno, che, con alcune varianti. segue l'andamento del vecchio piano regolatore. Molto saviamente

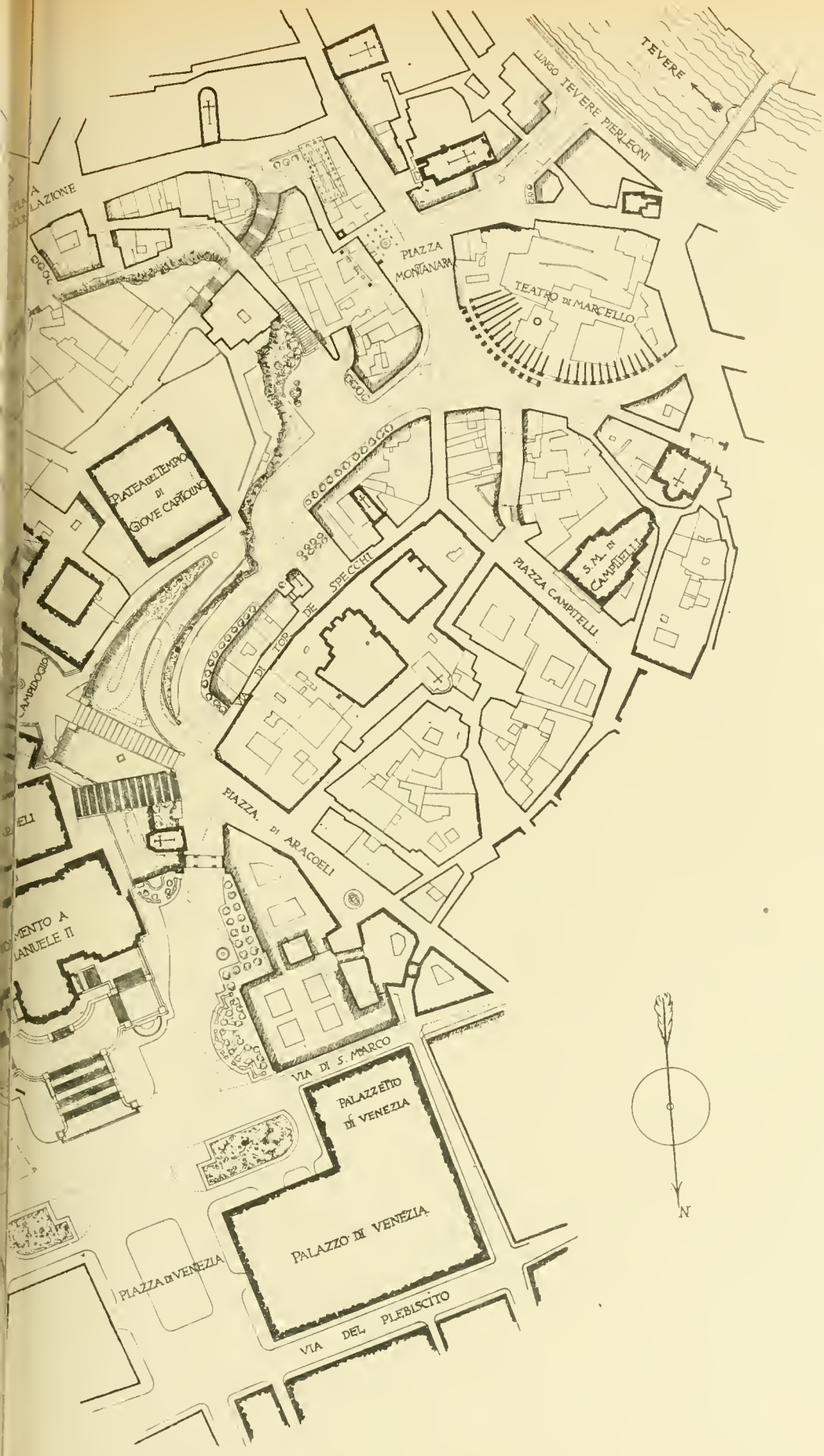
[1] A. Tolomei. *La via Cavour e i Fori imperiali;* Roma, 1903.

[2] I progetti del piano regolatore e quelli Tolomei, Facini-Remiddi, Crimini-Testa sono indicati nella fig. 1. Essa è tratta dal *Bollettino della Società degli Ingegneri e degli Architetti italiani* (Anno 1906) , il quale in vari articoli illustrò i progetti suddetti e numerosi altri. In particolare il progetto dell'antico piano regolatore è indicato con due linee a tratti; il progetto Tolomei con una superficie punteggiata entro tutto lo spazio della nuova via e della platea scoperta; il progetto Crimini-Testa con tratteggio entro l'area del tracciato proposto; il progetto Faciui-Remiddi con semplici linee continue formanti margini alla via.

SISTEMAZIONE EDILIZIA DELLE ADIACENZE DEL CAMPIDOGLIO

0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 m.

FABBRICATI · ESISTENTI
DEMOLIZIONI
MONUMENTI
NUOVI FABBRICATI


TEVERE
LUNGO TEVERE PIERLEONI
PIAZZA MONTANARA
TEATRO DI MARCELLO
PIAZZA CAMPITELLI
S. M. IN CAMPITELLI
VIA DI TOR DE SPECCHI
PIAZZA DI ARACOELI
VIA DI S. MARCO
PALAZZETTO DI VENEZIA
PALAZZO DI VENEZIA
PIAZZA DI VENEZIA
VIA DEL PLEBISCITO
N

il Consiglio Superiore dei LL. PP. nell' approvare la proposta, ammonì che il tracciato non dovesse considerarsi definitivo poichè la possibilità di rinvenire nel sottosuolo insigni resti antichi avrebbe potuto nell' attuazione richiedere notevoli deviazioni e spostamenti; ma non è men vero che esso rappresentava il tramonto della speranza di riportare in luce i gloriosi monumenti della regione e di ravvivare di una visione di bellezza l' ultimo tratto della nuova via.

Questa speranza invece si rinnovellò più tardi, nel 1913, nelle proposte di Corrado Ricci:[1] le quali mentre da un lato son venute a migliorare grandemente il progetto Bruno, seguendo ivi e sviluppando la lodevole tendenza gia apparsa nel

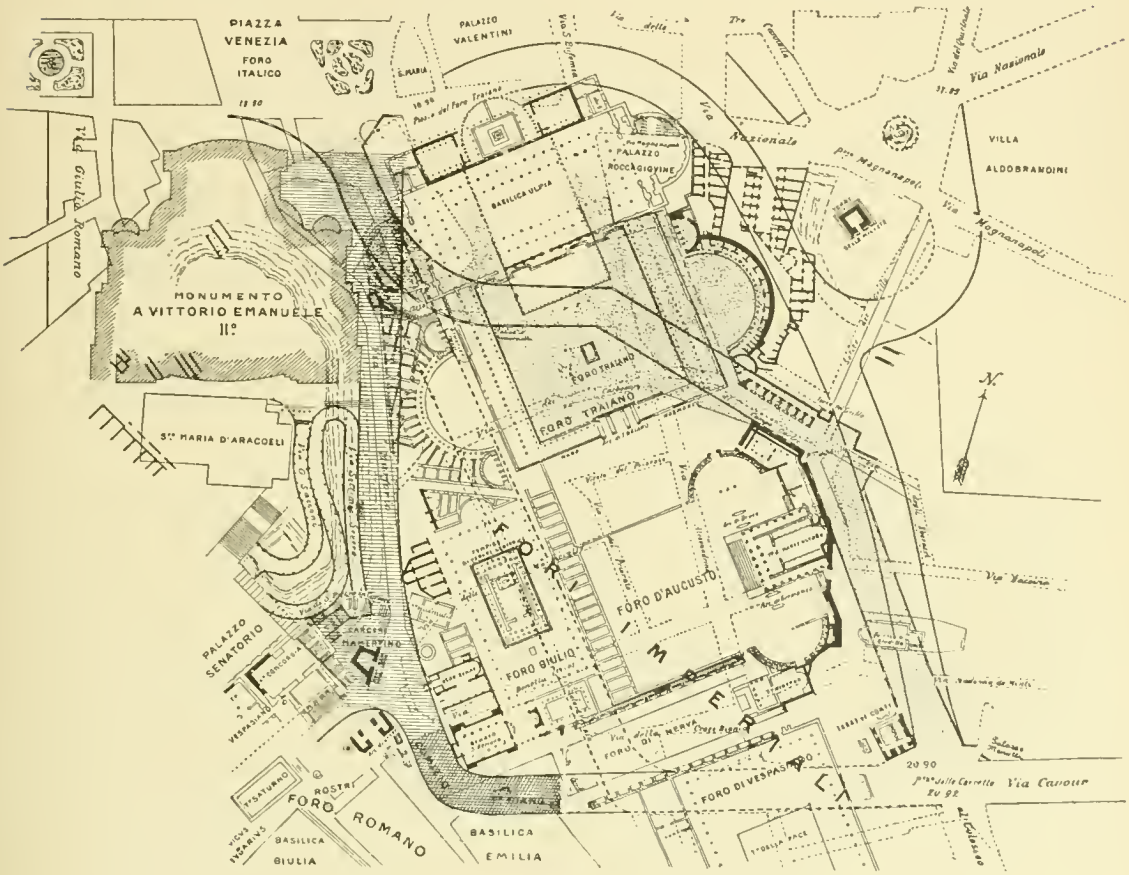


Fig. 1.

piano regolatore Sanjust del 1908, dall' altro hanno audacemente affrontato il tema del diseppellimento dell' antica platea, col rivendicare alla Archeologia ed all' Arte tutta la zona compresa ad Est della via Alessandrina, liberata " con un minimo di demolizione ed un massimo di risultati archeologici e monumentali ": e di codesti risultati, per cui ritornerebbero in luce l' esedra del Foro Traiano, il Foro di Augusto col tempio di Marte Ultore e col palazzo quattrocentesco dei Cavalieri di Rodi ivi sovrapposto, il foro di Nerva, dànno dimostrazione nel modo più evidente

[1] Corrado Ricci. *Per l' isolamento degli avanzi dei Fori imperiali.* Roma, Calzone, 1913.

e suggestivo le mirabili prospettive con cui il Pogliaghi corredò il progetto del Ricci (una delle quali è riprodotta nella fig. 2).

Tale progetto ritornò in discussione tre anni or sono e fu ripresentato al Comune, ma essenzialmente modificato, per costringerlo ad una soluzione ridotta, ad un tracciato unico secondo la via Alessandrina notevolmente ampliata.

La soluzione fu provvisoriamente accolta; ma varie voci nel Comitato di Storia e d'Arte del Comune e nelle riviste[1] si levarono a dimostrare come la proposta rispondesse forse a concetti amministrativamente formali, ma non a tornaconto economico, certo non alle bene intese ragioni dell'Arte e della Storia; poichè il tracciato della progettata via mal si adattava alla moderna funzione edilizia e male altresì alle antiche condizioni topografiche, e d'altra parte, veniva a costituire gravissimi inconvenienti colla ricostruzione sul lato arretrato della via Alessandrina di una serie di edifici nuovi. Sembrò quindi a molti che le transazioni richieste avessero di troppo alterato e snaturato la magnifica idea originaria del progetto Ricci, al quale invece dovesse ritornarsi per attuarla nella sua forma integrale.

Tale è anche il parere della nostra Commissione, convinta che solo affrontando il problema da due lati e non confondendo condizioni tra loro indipendenti, il problema, che è insieme di edilizia e d'arte può risolversi nel modo più soddisfacente. Ma prima di illustrare questo concetto e di proporre varianti e modalità di esecuzione sarà forse opportuno completare l'esame sommario dei progetti finora presentati, accennando a quelli che possono dirsi *sotterranei*.

L'Ing. Missiroli e l'Ing. Monaco proposero fin dal 1906 l'attraversamento in galleria del Campidoglio, a costituire l'ultimo tronco della via Cavour.[2] Nel progetto Missiroli lo sbocco della galleria doveva essere verso l'attuale piazza d'Aracoeli; nel progetto Monaco verso il teatro di Marcello. Una recentissima proposta del nostro egsegio collega Ing. Ciuelli viene ora ad aggiungersi alle due precedenti, col progettare al di sotto della piazza Michelangiolesca un'altra piazza sotterranea che sia per così dire, il vaso di distribuzione tra varie gallerie che vi farebbero capo.

Ma senza entrare nei particolari delle singole proposte, sembra in massima alla Commissione che tutte possano essere unite, nei riguardi del quesito per lo sbocco di via Cavour, in un unico giudizio: che cioè non sia affatto desiderabile per una moderna strada di comunicazione un passaggio in galleria quando esso possa assicurarsi ottimamente sopra terra; e che non sia opportuno, per ragioni che non si addimostrino di utilità somma, affrontare le difficoltà ed i pericoli per l'integrità di monumenti che presenta lo scavo in traforo del colle Capitolino.

Qualcosa di analogo potrebbe dirsi di un ben diverso progetto *sotterraneo* presentato recentemente, con modalità distinte, dall'Ing. Riem e dall'architetto Piacentini.[3] Per esso la piazza delle Carrette verrebbe congiunta, esteriormente a tutta la zona dei Fori Imperiali, con la via di Sant'Eufemia, sì da rapprentare un percorso indipendente da quella zona, così come intendevano esserlo i percorsi Ceas e Facini-Remiddi. Se tuttavia, come soluzione organica, anche questa dovrebbe

[1] Cfr. F. Mora. *Da via Cavour a piazza Venezia attraverso i Fori imperiali* nella *Nuova Antologia*, 16 oprile 1917.

[2] Cfr. *Bollettino della Soc. Ing. e Arch. ital.* citato.

[3] Cfr. Riem in *Annali della Società degli Ingegneri e degli Architetti italiani* n. 2, 1918; G. Giovannoni. *Questioni edilizie romane ecc.* negli *Annali* suddetti, n. 16, 1918.

evidentemente escludersi, essa potrebbe invece molto utilmente presentarsi come soluzione accessoria, limitando la galleria alle sole comunicazioni tramviarie, deviate dalla zona dei Fori Imperiali, quando, in un lontano avvenire, le ragioni del tracciato altimetrico e planimetrico e quelle dell' ambiente monumentale rendessero inadatto ed opportuno il passaggio.

Ma ritornando alla sistemazione di carattere stradale ed archologico, che è oggetto essenziale del nostro studio, la nostra Commissione si è, come già è stato accennato, trovata concorde nell' accogliere i principî fondamentali del progetto Ricci, completandolo e concretandolo come risulta dalla pianta che si allega e dalle osservazioni che qui verranno svolte.

Le caratteristiche principali della soluzione così adottata possono definirsi nel seguente modo: „ lasciando per ora immutato il gruppo d' isolati compreso tra la via Alessandrina, la piazza del Foro Traiano, la via Cremona e l' attuale via Cavour, le demolizioni si svolgerebbero ad Est della via Alessandrina fino alla esedra Traianea, al muro di Augusto, alle case che racchiudono le così dette Colonnaccie, e ad Ovest dalla via Cremona fino alle pendici del Campidoglio. Le prime avrebbero per fine di liberare i resti cospicui dei Fori di Traiano, di Augusto e di Nerva, che verrebbero a ricomporsi in un unico magnifico insieme nella zona adiacente alla via Alessandrina suddetta, immutata come tracciato, come ampiezza, come funzione stradale, e solo migliorata nel suo sbocco nella via Cavour. Le seconde verrebbero invece a costituire l' ampia sede per tracciarvi l' ultimo tratto di detta via; non solo a costituirne la foce, ma altresì a creare le migliori condizioni nei riguardi del Monumento a Vittorio Emanuele e del Campidoglio ".

Ivi infatti rimarrebbero integri i soli edifici della chiesa di S. Martina, S. Giuseppe dei Falegnami e di S. Adriano, dalla quale ultima si libererebbero i gloriosi resti della Curia, e nuovamente si riaffaccerebbero sul Foro Romano. Nel resto, niuna nuova costruzione, se non quella della rampa di ascesa al Campidoglio, si eleverebbe al luogo degli edifici abbattuti, senza così aggiungere nuovi elementi, senza racchiudere il fianco del colle, senza compromettere la possibilità di scavi futuri, senza legare rigidamente il tracciato del tronco di strada, che dovrà essere subordinato alla posizione ed allo stato dei resti rinvenuti nel sottosuolo: specialmente per ciò che si riferisce al tempio di Venere genitrice di cui è tuttora incerta la ubicazione precisa.

Un siffatto adattamento dal tracciato ai risultati dello scavo verrà a determinare sperimentalmente le caratteristiche altimetriche, come quelle planimetriche, ed a suggerire altresì modalità costruttive, quali ad es. quello di un passaggio pensile nella strettoia tra le costruzioni fuori terra del Foro di Cesare e le vestigia del Tempio di Venere, ove apparisse opportuno di lasciare queste visibili nel piano sottostante.

Ed analoghe norme verranno a fissare il raccordo, ampio e regolare ed ormai indipendente dalla stretta ed infelice uscita sulla via Bonella, tra il nuovo braccio della via Cavour e la strada che traversa il Foro Romano avviandosi, sotto al Campidoglio, verso la Consolazione, della quale si tratterà più oltre.

Di talune speciali condizioni relative ai due estremi del progettato ultimo tronco della via Cavour converrà dare un breve cenno. L' innesto con il lungo tratto rettilineo attualmente esistente deve farsi in modo di attenuare i difetti insiti nel troppo rigido e artificioso incontro: col raddolcire la curva al raccordo e col creare una vasta terrazza sul Foro Romano e costituire tra i due rettifili la sosta di una visuale magnifica.

Lo sbocco della via Cavour su piazza Venezia è evidentemente legato nella sua disposizione alle condizioni relative al monumento a Vittorio Emanuele; sicchè dovrà parlarsene per molti rispetti più tardi. Ma pure occorrerà qui menzionare alcune condizioni essenziali che si riferiscono alla necessità di non ereare strozzature alla via ed a quella di lasciare nell' ultima sua zona un ampio spazio che permetta di vedere in un vasto campo di visuale tutto il fianco del Monumento.

Per la prima di dette necessità, la Commissione, di comune accordo coi due direttori dei lavori del Monumento in essa presenti, ha portato il suo studio sulle proposte di costruzione di un' ampia terrazza sporgente di ben 20 metri dalla parete di fianco; ed è giunta unanime alla conclusione che debbasi rinunziare a tale terrazza da cui risulterebbe in parte sbarrata la nuova via, e che la sporgenza abbia e limitarsi ad un avancorpo di soli m. 9 di aggetto, richiesto da ragioni di statica.

Per la seconda delle condizioni predette, occorrerà addivenire alla demolizione della cortina di case situate tra l' antica via di Testa Spaccata e la piazza del Foro Traiano, le quali fiancheggiano il Monumento a Vittorio Emanuele e lo chiudono. Ne risulterà corrispondentemente estesa la zona ora scoperta della basilica Ulpia e della adiacente zona del Foro Traiano; ed anche in questo, come nel caso precedentemente citato, non è da escludersi che il corrispondente tratto della via fino al Monumento debba passare a guisa di ponte, lasciando al disotto praticabile il piano della basilica e visibili i resti dissepolti.

Le principali delle disposizioni sopra descritte sono graficamente indicate nella planimetria unita alla presente relazione. Ivi sono ancora disegnate, più come esempi concreti che come proposte definitive, talune modalità edilizie ed architettoniche accessorie alla soluzione generale adottata: così ad es. il tipo planimetrico della piazza di raccordo tra il penultimo e l' ultimo tronco di via Cavour, la forma della grande terrazza alberata ivi aperta verso il Foro Romano, la posizione del nuovo ingresso al Foro stesso, da collocarsi adiacente alla Curia sull' asse dell' ultimo tronco di via Cavour: pel quale ingresso potrebbe forse ricostruirsi, con alcuni necessari lievi adattamenti, la porta vignolesca che già era degli Orti Farnesiani e che ora, dismessa, conservasi nei suoi elementi al Palatino.

Ora non v' ha dubbio che non nel momento presente, di grave crisi edilizia per Roma, sia possibile dare attuazione al complesso progetto ora esposto, che richiederebbe di procedere alla demolizione di numerose case. Ma pure contemporaneamente all' inizio di questa opera concreta, feconda di così alti risultati archeologici ed estetici, potrebbero avviarsi tutti i provvedimenti di ordine legislativo od amministrativo, volti a stabilire la forma edilizia come piano organico di sistemazione, impedendo che la contrastino le iniziative private di fabbricazione: sia per quanto riguarda lo schema che è stato oggetto delle presenti proposte, sia per una lontana sistemazione avvenire.

Così dunque gli scopi proposti, di assicurare un razionale sbocco ad un' importante via cittadina, di liberare e portare a funzione estetica insigni avanzi di Roma imperiale, di dare decoroso assetto alle adiacenze del sacro colle e degne condizioni di visuale al nuovo monumento ivi eretto, possono dirsi, con le proposte testè illustrate, raggiunti; e di ciò vorremmo pienamente esser paghi tutti noi che ci studiamo di risolvere i gravi problemi dello sviluppo vivace e fecondo della Capitale d' Italia, non in opposizione, ma in mirabile armonia col rispetto agli avanzi gloriosi del suo passato. Ma se non è vana la fiducia nel rapido risorgere di una coscienza del valore e del significato della tradizione italiana artistica e monumentale, può ancora nel nostro animo sorridere la speranza che in un giorno

non lontano il sole di Roma veda liberata, non una limitata zona racchiusa, ma tutta la vasta platea dei Fori imperiali, ricongiunti al Foro Romano, rifiorenti di tutte le vestigia d' arte che ancora vi rimangono pur dopo secoli di sistematico saccheggio. E sarà visione veramente magnifica quella dei ruderi gloriosi, inquadrati dal verde di giardini, mille volte più belli e suggestivi che non siano i parchi centrali delle grandi metropoli: l' Hydepark a Londra e il Thiergarten a Berlino.

Bisogna dunque non pregiudicare la possibilità della attuazione di questo sogno, che può ben diventare realtà. Ed è quindi necessario che il rinnovarsi in modo permanente e l' estendersi del perimetro della legge sulla zona monumentale di Roma, mantenga il vincolo dei fabbricati esistenti nell' area che rimane racchiusa tra le demolizioni ora proposte e ne escluda ampie trasformazioni, che aumenterebbero enormemente il valore di esproprio e forse anche contribuirebbero con le opere di fondazione a manomettere il sottosuolo archeologico, coi nuovi prospetti ed aggiungere nuove espressioni invadenti, accanto ed in contrapposto alle antiche.

Ritornando al più ristretto tema dei provvedimenti di immediata esecuzione, la Commissione è unanime nel riconoscere come nel momento presente di grave crisi edilizia per Roma, non sia possibile dare al complesso progetto ora esposto piena attuazione, che richiederebbe di procedere alla demolizione di numerose case. Ma pure è d' avviso che una parte dell' opera potrebbe avere immediato inizio; cioè quella consistente nella espropriazione del terreno e dei fabbricati, ora appartenenti al Monastero dell' Annunziata, posti in angolo tra la via Alessandrina e la via Bonella, nella demolizione e nello scavo su quell' area, nella ricostituzione cioè della platea del Foro di Augusto. E non potrebbe immaginarsi un rendimento più grande e più immediato di una relativamente lieve spesa d' acquisto e di una relativamente tenue opera di scavo; poichè i risultati non rimarrebbero ristretti alla cerchia degli studiosi, col risolvere problemi d' arte e di topografia e col rinvenire resti forse di alto pregio, ma darebbero a tutto il pubblico la vista in un imponente e meraviglioso complesso di antichi fabbricati ricomporrebbero nel modo più evidente un insieme monumentale ben definito ed organico, mostrerebbero la sovrapposizione, così tipica nello sviluppo di Roma, di altri vivaci elementi del Medio Evo e della Rinascenza; rivelerebbero in altre parole, agli occhi meravigliati un magnifico tesoro nascosto di arte e di ricordi tradotti in pietra.

A tal uopo dunque la Commissione propone una serie di provvedimenti, vari di ordine e d' importanza, a cui potrebbe darsi attuazione immediata:

1. — Promuovere le modifiche del piano regolatore edilizio di Roma conformi alle presenti proposte;

2. — Estendere in modo permanente il perimetro della zona Monumentale di Roma fino a fargli comprendere, nel vincolo ai fabbricati esistenti e nelle disposizioni inerenti all' esproprio, anche le aree che ancor mancano per completare la regione dei Fori imperiali;

3. — Ottenere in modo definitivo dalla Direzione e dalla Commissione Reale pel Monumento a Vittorio Emanuele, l' adozione di un progetto riguardante il fianco orientale, in cui si rinunci alla ideata ampia terrazza e si limiti la costruzione laterale ad una sporgenza massiccia di circa m. 9 dall' attuale parete;

4. — Procedere alla espropriazione del terreno e dei fabbricati appartenenti al Monastero dell' Annunziata in angolo tra via Alessandrina e via Bonella, ed iniziare subito il vasto scavo nel terreno libero e le poche demolizioni occorrenti per liberare ed aprire alla vista la platea del Foro di Augusto e quanto rimane del tempio di Marte Ultore e delle antiche fabbriche annesse;

5. — Sistemare lo spazio terminale del rettifilo di via Cavour, consentendo, secondo le linee del progetto, la fabbricazione sull' area ancor libera del lato di via della Croce Bianca, ottenendo dallo stesso lato con un brevissimo tratto di demolizione lo sbocco, ora strozzato, della via Alessandrina, e costruendo infine la terrazza sul Foro Romano, al luogo ora occupato dalla bruttura di informi muretti, a cui si addossa un letamaio;

6. — Iniziare, dove è possibile, saggi archeologici, che completino le cognizioni relative alla topografia ed allo stato di conservazione di antichi avanzi, specialmente nei riguardi del tempio di Venere Genitrice e della tribuna occidentale della basilica Ulpia;

7. — Eseguire una modesta ma utilissima opera provvisoria col disporre negli angoli di S. E. e di S. O. dello spazio aperto del Foro Traiano, due smussi disposti in modo, su pennacchi angolari, da migliorare efficacemente le condizioni di viabilità nelle strettissime vie a cui fa capo il movimento della via Cavour;

8. — Favorire nei riguardi delle comunicazioni tramviarie le iniziative, utilissime ora non meno di quanto lo saranno nell' avvenire-remoto, volte a deviare il movimento dei tramways a levante della zona mediante passaggi in tunnel retrostanti alla esedra traianea.

II. — *Via tra piazza di Venezia ed il teatro di Marcello, sotto la rupe Capitolina.* — Non grande è la variante di tracciato che la nostra Commissione, accogliendo la proposta del Commissario Giovannoni, intenderebbe sostituire all'arteria prevista dal piano regolatore vigente.[1] Nel primo tratto, a partire da piazza Venezia, seguirebbe anch'essa l' andamento della vecchia via Giulio Romano, con modalità di linee e di disposizioni architettoniche di cui si tratterrà parlando delle adiacenze al Monumento a Vittorio Emanuele, e dei nuovi fabbricati per gli Uffici Comunali. Nel secondo tratto, subito dopo traversata la piazza d' Aracoeli, devierebbe spingendosi fin sotto il Campidoglio, lasciando immutata la via Tor de' Specchi e passando invece tra la linea posteriore delle case che su questa son schierate dal lato Sud (linea che in parte dovrebbe aprirsi mediante demolizione) e la rupe capitolina. Il terzo tronco infine, apertosi il varco con la demolizione di alcuni fabbricati fino ad immettersi all' incirca nella piazza Montanara, si biforcherebbe in due rami, a destra ed a sinistra del teatro di Marcello, i quali ambedue farebbero capo al Lungotevere.

Dei tre tronchi suddetti, il cui andamento ed il cui innesto con le linee secondarie sono indicati dalla planimetria meglio che da una descrizione analitica, il secondo è quello che più direttamente interessa le attuali proposte.

Con esso si è voluto mantenere integra nel suo carattere la via Tor de' Specchi, su cui prospetta un' interessante serie di case del Cinquecento e del Seicento e si elevano due chiese, di S. Orsola e di S. Andrea in Vincis, che meritano per ragioni di topografia, di storia e d' arte d' essere conservate. Ed è invece sembrato opportuno di valersi della nuova ampia e bella arteria per liberare e rendere a tutti visibile l' alto dirupo del Campidoglio, ora racchiuso ed in massima parte nascosto. Portando il piano della nuova via a quella maggior profondità che sarà

[1] Questa già a sua volta rappresenta una prima variante del piano regolatore del Sanjust, adottata su proposta del nostro Commissario Galassi.

resa possibile dalle condizioni altimetriche, si otterranno sicuramente risultati archeologici d' altissimo valore; poichè il riempimento che ha rialzato il livello del terreno tutto intorno allo spalto roccioso è certo fatto in gran parte, come gli scavi sporadici hanno dimostrato, di detriti e di frammenti venuti dall' alto, tra i quali non possono mancare elementi di grande interesse artistico e storico.

Il tracciato definitivo della nuova via potrà essere stabilito solo quando un rilievo preciso della rupe permetterà di fissarne l' estensione; ma certo esso non riuscirà dissimile da quello ora segnato in planimetria. Non rigida, ma varia, si è mantenuta la linea unilaterale di case prospettanti sulla nuova via; le quali dovranno avere — e speciali norme dovranno all' uopo venir stabilite — facciate semplici, di piccola ampiezza e di non alta statura, sobrie di linea, scure di colore. Ed una serie, or semplice or doppia, di alberi dovrà portare all' ambiente il suo elemento verde, specialmente nel tratto in cui la via si amplia e quasi costituisce un piazzale.

L' innesto di tal tratto di via sulla piazza d' Aracoeli richiede alcune osservazioni. Dovrebbe per esso aversi un opportuno coordinamento con quello della nuova rampa di ascesa al Campidoglio; e, d' altra parte, dovrebbe assicurarsi una maggiore ampiezza della sezione stradale, ivi ristretta tra la rampa cordonata ed il palazzo Massimo, col costruire in detto palazzo uno smusso nell' angolo: alla quale disposizione ottimamente si prestano le linee architettoniche della sua facciata.

Anche per questa arteria non può parlarsi di integrale esecuzione; ma pure sono così lievi le demolizioni richieste che, per una parte almeno, non dovrebbe riuscire troppo remoto il poterle iniziare. Potrebbesi intanto, negli ampi spazi in cui ciò è possibile, cioè in tutta la zona retrostante alla chiesa di S. Orsola e di S. Andrea fin verso la via dei Saponari, subito porsi mano al lavoro di scavo e di sistemazione, parte provvisoria, parte definitiva, della platea stradale, delle piantagioni, dei prospetti delle case prospicienti; poi, in un secondo periodo, questa zona centrale verrà a congiungersi coi suoi due poli ed a costituire il tratto continuo di via. Ma intanto dovrà il tracciato di questa essere accolto quale regolare modifica al piano regolatore edilizio, e dovranno iniziarsi le relative pratiche pei vincoli e per le valutazioni relative agli espropri.

III. — *Strada tra la via Cavour ed il Foro Boario.* — Dei tre tronchi in cui la strada può dividersi, diverse sono le condizioni ed i caratteri della sistemazione.

Nel primo tronco, che corrisponde all' attraversamento del Foro Romano, la nostra Commissione, dopo maturo esame dei vari progetti in passato proposti, ha dovuto convincersi come non sia in alcun modo possibile una sostanziale variazione del tracciato attuale. Esso corrisponde in gran parte all' antico *Clivus capitolinus* e pertanto non si sovrappone a monumenti e non turba essenzialmente lo schema topografico del Foro. Ora le nuove condizioni d' innesto con l' ultimo tratto di via Cavour potranno permettere di migliorarlo assai nei riguardi altimetrici con l' abbassarne più che sarà possibile il livello, e col riportarlo prossimo al piano del Foro, invece di costituirvi un' altra diga, che soffoca monumenti insigni come l' arco di Settimio Severo ed interrompe la continuità dell' area del Foro, quasi distaccandone la zona sotto il *Tabularium*.

Oltre a questo indicato, altri ritocchi si manifesteranno opportuni; così la nuova sistemazione della scala d' accesso alla chiesa di S. Giuseppe de' Falegnami

(in cui è l'ingresso al Carcere Mamertino) da arretrarsi alquanto addosso alla facciata in modo da diminuirne l'ingombrante sporgenza; ed il taglio totale o parziale, fatto per analoga ragione, della piccola fabbrica addossata a ponente di detta chiesa; e la lieve variazione delle linee di sponda nel tratto tra il tempio della Concordia e l'Arco di Severo.

Il tronco successivo, tra il tempio di Saturno e la piazza della Consolazione, richiede invece un mutamento radicale, tanto è infelice nei riguardi della viabilità l'attuale andamento ristretto e contorto, tanto gravi sono le offese che ne risultano all'aspetto dei monumenti ed al carattere del luogo.

Adottando la soluzione proposta dal Commissario Giovannoni ed espressa nella planimetria, la Commissione ha ritenuto pertanto di importanza essenziale il sostituire alla via della Consolazione una nuova via sul prolungamento del tratto precedente, a fianco della rupe capitolina, che, demoliti i fabbricati che vi si addossano a valle, rimarrebbe nuovamente scoperta. Proseguirebbe così l'attuazione del programma d'isolare quasi per ogni lato il colle, riportandone in vista la parete rocciosa per tanti secoli tormentata ed obliterata, e si accompagnerebbe, anche per questo lato come per quello verso settentrione, ad una veramente utile soluzione di viabilità.

Alle demolizioni direttamente richieste per il passaggio della via, fino a che questa sbocchi di fianco in piazza della Consolazione, converrà aggiungere quella della casa che ora avanzasi bruscamente all'angolo tra la via del Foro Romano e la via della Consolazione, e della prospiciente casupola appollaiata negli avanzi della basilica Giulia, che non si comprende come non sia stata prima d'ora tolta di mezzo. Una piccola zona adiacente alla basilica potrà così esser scavata, e darà campo a vedere i magnifici ruderi, ora nascosti e soffocati dai muri moderni.

Più in là la posizione effettiva della rupe e le condizioni in cui si troverà determineranno se convenga estendere le demolizioni anche fino a tutta l'attuale via della Consolazione, ovvero limitarle al passaggio retrostante costituendo una semplice via d'isolamento della rupe: la quale naturalmente non dovrebbe essere tagliata o alterata da grandi opere di sostegno. In parte risulterà troncato — ed è danno inevitabile — il piccolo interessante oratorio medioevale detto di Nicola Naso, costruito con antichi blocchi, che sbarra talmente la via in senso trasversale da rendere impossibile il conservarlo integralmente senza rinunciare ad ogni possibilità di comunicazione: potrà bensì diminuirsi il taglio con lo scavare alquanto la roccia in tal punto, aumentando così un poco la sezione stradale; ed anche col riaprire nella fronte il portichetto ancora esistente, sì da fornire ai pedoni un passaggio accessorio.

A partire da piazza della Consolazione il terzo tronco già esiste nella via di S. Giovanni Decollato, la quale soltanto dovrà avere un regolare sbocco nella piazza col parziale taglio di una casa che ora vi costituisce una deviazione ed una strettoia nell'incontro; e del resto la piazza è già congiunta direttamente mediante la via omonima con la via della Bocca della Verità, la quale certo dovrà essere allargata e resa efficiente nel tratto tra piazza Montanara e la chiesa di Santa Galla.

IV. — *Minori sistemazioni stradali.* — Sulle minori vie che a quelle sinora si innestano, sulle varie modalità di tracciato e di disposizione non è qui il caso di soffermarci, ma solo di rinviare alla planimetria che forma parte integrante delle nostre proposte.

Qualche considerazione occorrerà invece svolgere sulla possibilità di esecuzione di un passaggio in galleria sotto il Campidoglio. Non certo le esigenze attualmente in campo sono tali da richiederlo ora, chè una via sotterranea è, anche nei riguardi moderni, opera nè attraente nè economica, che si esegue quando non se ne può assolutamente fare a meno. In avvenire invece l'opportunità potrà forse presentarsi, non tanto per la viabilità ordinaria, cui provvederanno ampiamente le nuove vie tracciate; quanto per le comunicazioni tramviarie tra il centro urbano ed il suburbio; e certo la posizione più adatta per l'imbocco sarà a destra del Monumento a Vittorio Emanuele, sotto la scalea d'Aracoeli, la direzione probabile quella da Nord a Sud.

La Commissione non crede che a tale proposta, già altra volta affacciata, potrebbero le ragioni di sentimento opporre una pregiudiziale negativa, quando la pratica utilità ne fosse chiaramente dimostrata; ma ritiene che dovrebbero prima della esecuzione accuratamente studiarsi le condizioni del sottosuolo roccioso, certo tutto traforato e discontinuo (come quello trovato nei fondamenti del Monumento a Vittorio Emanuele) per predisporre tutte le opere tecniche richieste per l'assoluta salvaguardia dei monumenti e dei ruderi gloriosi.

B) — Adiacenze del Monumento a Vittorio Emanuele.

Le condizioni artistiche riguardanti l'ambiente di masse, di linee e di colore richiesto dal Monumento ed i suoi rapporti coi gruppi edilizi e monumentali prossimi sono argomento essenziale che su tutti gli altri predomina nel fissare i confini ed il tipo degli spazi su cui il Monumento prospetta.

Come criterio generale la discussione potrebbe vertere tra la soluzione delle quinte ristrette, costituite da fabbricati o da portici che racchiudono i lati, o quella degli spazi il più possibile aperti. E la prima potrebbe forse prevalere e trovare anche autorevolissimo appoggio in molte idee abbozzate dal Sacconi, se d'altro lato non apparisse temibile la meschinità di piccole costruzioni sperdute tra il Monumento e lo spazio aperto del Foro Traiano e della basilica Ulpia, e non sembrasse invece di effetto degno e sicuro il mostrare libero tutto il fianco severo, tutta la varia e mossa prospettiva laterale, se infine le visuali che hanno le loro mire ai due lati nella cupola di Santa Martina e nei palazzi Capitolini non aggiungessero mirabili elementi d'arte nel quadro in cui, a far onore al nuovo monumento, si affacciano il palazzo Venezia e la chiesa di S. Marco e la colonna Traiana e le cupole di S. Maria di Loreto e del Nome di Maria.

Altro concetto essenziale è quello della simmetria rispetto l'asse principale; ed ha rapprentato finora tale canone da richiedere l'esagerata concordanza di massa tra il nuovo ed il vecchio palazzo di Venezia. Ora deve e può continuare tale simmetria nel secondo piano del quadro? Ammessa la completa apertura a sinistra, quale spazio converrà lasciar libero a destra per ottenere una rispondenza, se non una analogia di ambiente?

Dopo coscienzioso studio, la Commissione ha ritenuto che la questione non lieve possa essere solo risolta da una simmetria di quinte verdi costituite da giardini e da alberi: i quali, secondo una felice proposta del commissario Giovenale,

pienamente accettata dai rappresentanti la Direzione Artistica del Monumento, dovrebbero avere carattere architettonico, come nel giardino centrale di una villa italiana, in cui la vegetazione s' inquadra geometricamente nelle balaustrate e si associa alle fontane, ai ninfei, alle statue, ed in cui, in particolare, la disposizione degli alberi è in regolari serie, semplici o doppie.

Posta in tal modo l' adatta cornice al quadro del Monumento, nulla richiede che la simmetria prosegua nelle ali lontane; simmetrica appare la piazza di S. Pietro pur avendo il palazzo pontificio che si eleva a destra senza che nulla vi corrisponda a sinistra, simmetrica la piazza del Popolo con tutta l' alta collina del Pincio che incombe da un solo lato. Così potrà il perimetro della fabbricazione a destra del Monumento mantenersi all' incirca alla linea che attualmente occupano i tagli non rimarginati ivi fatti dalle demolizioni; ma dovranno naturalmente i nuovi edifici, per non risultare invadenti ed inarmonici, seguire opportune norme architettoniche, di non forti altezze, di aspetto non rigidamente geometrico, di sobrietà nelle forme, nella decorazione e nel colore, delle quali norme si tratterà più compiutamente in seguito.

I rapporti del Monumento con la massa del Campidoglio ad esso immediatamente adiacente richieggono che sia abbattuta tutta la serie di casette fiancheggianti a sinistra la scalinata d'Aracoeli, le quali ora costituiscono un diaframma smozzicato e povero; d' altro lato consigliano a mantenere in piedi ed anzi a ricoprire di tetto ed a completare la bella chiesetta di S. Rita da Cascia, che sulla via Giulio Romano ancora si eleva, malgrado che internamente già sia stata demolita. Non son solo le ragioni del valore intrinseco dell'elegante facciata, opera egregia di Carlo Fontana, che consigliano a mantenere in piedi la chiesetta, ma quelle di ordine prospettico relative ad una adatta successione delle scene architettoniche; chè la sua posizione sembra invero ideata ad arte per distaccare il quadro del Monumento da quello del Campidoglio che ha sulla piazza d'Aracoeli il suo centro di vista, e per nascondere in parte il fianco della scalea che sale alla chiesa d'Aracoeli, non fatto certo per chiudere una solenne e regolare linea monumentale.

Le altre modalità di costruzione e di decorazione riguardanti i lavori ancora da eseguirsi nel Monumento non hanno portata edilizia e non rientrano quindi neanche indirettamente nell'orbita della nostra Commissione; la quale ha inteso entrare nei campi speciali di altri studi e di altri enti solo quando in essi erano racchiusi dati indispensabili per lo sviluppo dei propri temi, per il logico coordinamento delle proprie proposte.

C) — Palazzo per gli Uffici Municipali.

La necessità assoluta ed urgente pel Comune di Roma di costituire pei suoi uffici una sede adatta e ben ordinata e di riunirvi i vari suoi organi amministrativi, ora dispersi, mal collocati e funzionanti con scarso coordinamento, presentasi concorde con le ragioni, che così giustamente sono state espresse nelle parole di S. E. il Ministro, affinchè sia tolto dal Campidoglio il deturpamento di piccoli uffici agglomerati, che intristiscono nelle loro meschine suddivisioni e sono per il servizio del pubblico incomodi ed indecorosi.

La suindicata necessità di provvedere ad una adeguata sede degli Uffici ha avuto espressione in numerosi progetti che da tempo sono stati studiati per nuove costruzioni, o in diretta relazione col Campidoglio o da esso completamente indipendenti. L' ultimo di tali progetti, per il quale proprio sul colle Capitolino avrebbe dovuto sorgere il nuovo palazzo, ed una galleria sotterranea si sarebbe escavata per dargli accesso diretto, fu recentemente sepolto durante l' Amministrazione Colonna.

Ora la questione si ripresenta in modo più organico che mai sia stato in passato perchè collegata col complesso dei problemi riguardanti il Campidoglio e le sue adiacenze.

Lo stabilire tuttavia il luogo, il tipo, l' ampiezza della nuova costruzione coinvolge prima che temi edilizi ed architettonici, quesiti di programma amministrativo e questioni che possono dirsi di sentimento romano.

Una tendenza massima, che in seno alla nostra Commissione ha avuto per autorevole sostenitore l'architetto Piacentini, intenderebbe lasciare sul Campidoglio solo la rappresentanza monumentale del Municipio romano, sede di riunioni e di cerimonie solenni; mentre il nuovo edificio, che riuscirebbe così il vero palazzo del Comune, accoglierebbe anche l' Ufficio del Sindaco e della Giunta e la sala per le adunanze consigliari, oltre a tutti gli uffici di carattere amministrativo e tecnico.

A questo concetto estremo non ha creduto di accedere la nostra Commissione; alla quale è sembrato necessario, per altezza di significato e per opportunità di ragioni pratiche, di mantenere sul Campidoglio la sede centrale del Comune, costituita dalla sala del Consiglio e dagli Uffici del Sindaco e della Giunta: per non mutare in monumento morto quello che nella tradizione romana è ormai il centro vitale ed operante della città, per non affrontare le gravissime difficoltà pratiche del luogo, di spazio, di economia, di arte insite nella costruzione di un palazzo comunale di grandissima importanza per vastità e per dignità.

Può essere interessante il notare come un analogo quesito si è presentato ed è stato diversamente risolto in altre grandi città che negli ultimi tempi hanno provveduto alla costruzione della loro rèsidenza comunale.

Così ad es. la città di Londra (per quanto il palazzo dei County-councils non equivalga perfettamente al nostro palazzo municipale) ha preferito tagliare le funi e scegliere al suo scopo una località eccentrica ove la nuova residenza potesse avere quella ampiezza di spazi, quella importanza di linee monumentali che si richiedono per la sede della massima metropoli mondiale.

New York, all'opposto, benchè meno di Londra legata ad antichi ricordi storici, ha preferito costruire in un colossale sky-scraper la appropriata sede dei servizi municipali in immediata vicinanza della residenza ufficiale e rappresentativa del Comune.

E risalendo dal momento attuale a quello immediatamente precedente in cui le grandi e le piccole città quasi fecero a gara ad erigere i propri palazzi dei Comuni, gli esempi potrebbero moltiplicarsi, sia in un senso che nell'altro; ma niuno di essi, anche se abbia avuto per oggetto edifici importanti e fastosi, può valere per noi, perchè nessuno certo può avvicinarsi alle condizioni specialissime in cui si presenta il tema romano, sul quale il nome del Campidoglio irradia la luce della sua gloria.

Quando nel 1536 il Comune ed il popolo di Roma vollero radicalmente e nobilmente trasformare gli edifici capitolini del Senatore e dei Banderesi, e quando in un lungo periodo, attraverso grandissime difficoltà finanziarie, tenacemente condussero il

mirabile disegno michelangiolesco a divenire realtà,[1] li moveva il concetto altissimo di affermare l' autorità del Municipio romano dandogli salde radici nel suolo del Campidoglio; e tale concetto non può essere abbandonato col trasportar via la sede effettiva e col sostituirvi una sede di parata, museo di ricordi e di opere d'Arte.

Rimarranno dunque, come si è accennato, nel palazzo Senatorio gli Uffici del Sindaco e della Giunta e la Sala delle adunanze consigliari, migliorati gli uni e l' altra per condizioni di accesso e di aspetto decoroso. Tutti gli Uffici amministrativi, ed anzitutto quelli che hanno diretto e continuo rapporto col pubblico, emigreranno invece verso una nuova sede più ampia ed adatta. Soltanto potranno rimanere alloggiati sul Campidoglio, sia nei palazzi principali, che in alcune costruzioni secondarie, quali ad es. quelle retrostanti alle case delle corporazioni cittadine, alcuni uffici di speciale carattere: o che dalla sacertà del luogo possano ricevere alto carattere civile, come quello per la celebrazione dei matrimoni, e che per avere scarsi rapporti esterni ed elevate funzioni possano ritenersi per sè stanti, quali l'Ufficio di Antichità e Belle Arti, la Direzione delle Scuole facoltative, la Commissione Archeologica.

Risolto in massima il problema nei suddetti termini, ne deriva la necessità di collocare il nuovo palazzo destinato a contenere il grande nucleo degli Uffici e dei servizi comunali nella diretta prossimità del Campidoglio e con comunicazioni molteplici e rapide cogli edifici esistenti sul colle.

Due zone soltanto si presentano adatte a queste speciali condizioni: l' una a sinistra l' altra a destra della via e della piazza d'Aracoeli; compresa l'una tra la via e la piazza suddette ed il fianco occidentale del Monumento a Vittorio Emanuele, estesa l' altra verso la piazza Margana ed il Monastero di Tor de' Specchi.

Ma prima di bilanciare i vantaggi e gli svantaggi delle due località ora indicate, la Commissione si è trovata concorde nello stabilire che la nuova costruzione non debba venire ad alterare il carattere topografico ed artistico della regione anteriore del Campidoglio, la quale forse più di ogni altra mantiene il tipo dell' ambiente romano, e che pertanto tutti gli edifici, per la massima parte pregevoli, schierati sulla principale arteria che al Campidoglio conduce, debbano mantenersi intatti nel loro aspetto esterno; sia che uffici distaccati possano senz' altro trovare in essi adatto luogo senza mutare essenzialmente lo schema interno, come ed es. può avvenire pei palazzi Muti ed Astalli, sia che la conservazione si limiti alle facciate ed al corrispondente corpo di fabbrica frontale, dietro cui si elevi la fabbrica organicamente nuova.

Ciò posto, è facile vedere come l' occupazione della zona a ponente della via e della piazza d'Aracoeli avrebbe per vantaggio quello di poter estendere all' interno senza limiti fissi l' area del nuovo fabbricato; ma avrebbe per inconveniente, direttamente legato col detto vantaggio, quello di sovrapporsi bruscamente a tutto il vecchio schema edilizio, a tutto il tipico sviluppo di edifici, nobili od umili, che appunto dà così bella nota al tranquillo quartiere posto intorno alla piazza dei Margani ed il vasto monastero delle Oblate.

Nella zona invece situata verso il Monumento a Vittorio Emanuele, la Commissione ha trovato come importanti ragioni favorevoli quella della maggior facilità di collegamento col Campidoglio e sovratutto quella della possibilità di risol-

[1] Per queste interessantissime vicende delle costruzioni capitoline cf. LANCIANI: *Storia degli scavi di Roma*, II vol.

Fig. 2 — Prospettiva dei Fori imperiali progettata da Corrado Ricci, disegno del prof. Pogliaghi

vere nel nuovo palazzo degli Uffici l' adeguata sistemazione delle adiacenze a destra del Monumento; chè infatti se il nuovo edificio dovesse costruirsi altrove, si dovrebbe ugualmente provvedere ad eseguire da tale lato con criterio organico un'altra serie di fabbriche che formassero adatta quinta al monumento; ciò che recherebbe nuove demolizioni, nuove costruzioni, nuove spese.

Tali argomenti hanno convinto la Commissione ad accogliere la proposta del Commissario Galassi, assessore per l' Edilizia del Comune di Roma, e " designare cioè a sede degli Uffici comunali, tutto lo spazio limitato dall' attuale via Giulio Romano di fronte alla chiesa di S. Rita da Cascia, la piazza d' Aracoeli e la via omonima, la via e la piazza di S. Marco ed il largo da crearsi a destra del Monumento a Vittorio Emanuele "; area indicata graficamente nella planimetria generale ed in quella speciale riprodotta alla fig. 3.

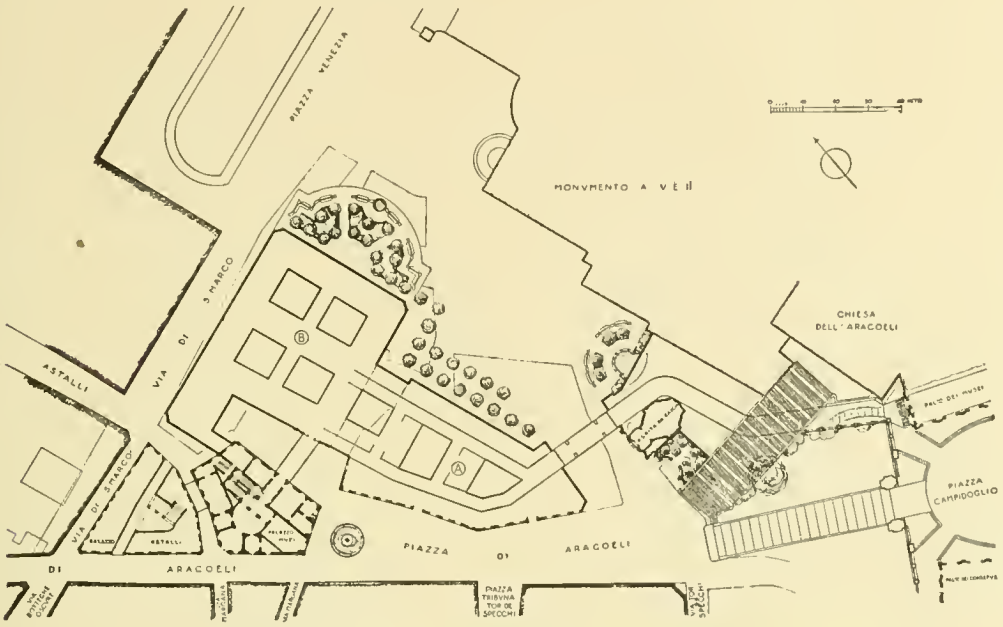


Fig. 3 — Planimetria della zona destinata agli edifici per gli uffici municipali

Tale scelta tuttavia richiede una precisa dimostrazione che l' area così delimitata sia sufficiente allo scopo, non solo tenendo conto delle immediate esigenze, ma pur di quelle di un prevedibile avvenire. E la dimostrazione è stata fornita dall' assessore Galassi, sia con la determinazione approssimativa dello spazio richiesto dai singoli Uffici, sia in modo sintetico, da un confronto tra la disponibilità attuale di spazio e quella risultante in un completo progetto che pochi anni or sono per un non dissimile tema redatto dall' ing. Conte Saffi, direttore della Divisione di Architettura del Comune di Roma.

Il progetto Saffi dava collocamento a tutti gli Uffici comunali indistintamente; e, sviluppandone i piani, comprendeva una superficie complessiva di circa 30000 mq. Ora, se da tale superficie si detraggono circa 8000 mq. per Uffici che possono rimanere sul Campidoglio, e circa 2000 mq. per l' Ufficio d' Igiene, che ben più opportunamente può essere collocato in posizione eccentrica (ad es. al viale Manzoni, ove già è in costruzione il sanatorio antitubercolare), rimane necessaria una

superficie di circa 20000 mq.; e di contro a questa, un breve calcolo fatto sulla base della tracciata pianta schematica mostra che ad essa possono corrispondere circa 27000 mq. di piani sviluppati.

Risulta dunque provato che l'area assegnata è ampiamente sufficiente per le esigenze presenti e per le prevedibili per un avvenire prossimo degli Uffici comunali, anche se si tenga conto delle limitazioni dovute ai rapporti tra il vecchio ed il nuovo risultanti dalla suindicata conservazione ed utilizzazione di edifici esistenti alcuni integralmente, altri nel corpo di fabbrica anteriore. Per l'esigenze di un avvenire non troppo remoto potrà provvedere l'ampliamento nei vicini locali dell'ex convento del Gesù ora occupati dall'Amministrazione del Genio Militare e dell'Archivio di Stato, sicchè converrà iniziare fin d'ora le pratiche per ottenerne la cessione. E non è da escludere che un giorno anche questo aumento non basti, e che debba addivenirsi anche all'attuazione di quel progetto di trasformazione della zona verso piazza Margana, di cui sono edifici anteriori i palazzi Massimo, Albertoni, Bolognetti, Malatesta, il qual progetto ora, come s'è esposto, è stato lasciato da parte.

Senza entrare in particolari dell'attuale proposta nei riguardi pratici ed architettonici, qui converrà riassumere alcuni dati ed alcune osservazioni sul tema, che si riferiscono a criteri generali e si coordinano ad alcune proposte di vario ordine.

Il nuovo gruppo di edifici occuperà un'area complessiva di mq. 7280 di cui mq. 6000 circa coperti. Si comporrà, come si è detto, di quattro distinti fabbricati, due antichi cioè i palazzi Astalli e Muti, e due, parte esistenti, parte nuovi; congiunti tutti mediante il sistema, così usato nella edilizia romana dei secoli scorsi, dei cavalcavia, lanciati a sormontare le viuzze esistenti di S. Venanzio ed il nuovo passaggio secondario ricavato tra piazza di Venezia e piazza d'Aracoeli.

Altro ben maggiore cavalcavia a tre areate sarà posto sulla nuova arteria che corrisponde all'attuale via Giulio Romano e che fiancheggerà la facciata della chiesa di S. Rita; ad esso farà capo un passaggio, dapprima posto in una nuova costruzione tra la chiesa stessa ed il fianco del Monumento e più oltre penetrante in galleria al disotto della scalinata d'Aracoeli fino a giungere ad un giro sotterraneo sottostante alla piazza del Campidoglio.

Completato da numerosi ascensori, arieggiato ed illuminato direttamente per la maggior parte del suo percorso, decorato forse anche in taluni punti a guisa di ninfeo da nicchie contenenti antichi frammenti, tale passaggio costituirebbe una comoda comunicazione al coperto, tutta in orizzontale, a servizio degli impiegati e del pubblico.

Il tipo del cavalcavia suddetto, quello della costruzione addossata al Monumento ed alla scalea d'Aracoeli, l'aspetto esterno del nuovo palazzo degli Uffici nella sua fronte principale, sono elementi che non potrebbero certo ora tassativamente esser fissati senza un lungo studio, che è essenzialmente compito della Direzione artistica e della Commissione reale pel Monumento a Vittorio Emanuele; poichè è quasi superfluo riaffermare che in questo è il Monumento che deve aver pieno dominio, senza che le sue linee trovino nella fabbrica vicina un inopportuno contrasto, senza che le adiacenze dei suoi fianchi manchino di euritmia (se non di simmetria) tra loro.

Certo può fin d'ora stabilirsi che il nuovo palazzo non debba essere molto alto e non superi i 4 piani, compreso il terreno (ed appunto su questo presupposto è stato basato il progetto preliminare); che al movimento di rientranze e

sporgenze dato al suo perimetro corrisponda un movimento anche nella sua linea terminale; che semplici siano le linee architettoniche, sobria la decorazione, alquanto scuro il tono del colore.

Poste queste norme, nonchè tutte quelle altre più specifiche che si crederà di formulare per inquadrare il complesso tema prospettico ed artistico, sembra alla Commissione che forse un pubblico concorso che chiamasse a contributo le vive energie degli architetti italiani potrebbe rappresentare la via migliore (ed è via tradizionalmente italiana) per raggiungere una degna soluzione: non volgare e non retorica, rispondente alle essenziali intense condizioni d' ambiente ed al carattere intrinseco dello edificio, che sorge come importante organismo della vita cittadina, tra i maggiori centri e le note più significative dell' ambiente astistico di Roma.

E, volendo per questo tema come pei precedenti, designare i provvedimenti d'ordine immediato che valgano d' avviamento all' attuazione, potrebbe tra questi avere uno dei primi posti lo studio completo e particolareggiato del programma, la determinazione delle norme testè indicate ed il bando di concorso. Gli altri dovrebbero consistere nelle pratiche occorrenti per le espropriazioni e le demolizioni; e quando si pensi che il concentrare nel nuovo edificio gli Uffici comunali libererebbe quasi per tutti i quartieri della città fabbricati i quali potrebbero destinarsi all' abitazione, si vede come non siano impossibili combinazioni che consentano volta a volta lo sgombero dei vari edifici da demolirsi o da adattarsi, sì da iniziare per gradi i lavori e raggiungere lentamente ma sicuramente lo scopo.

D) — Sistemazione del Campidoglio e dei suoi accessi

Dopo aver dato assetto edilizio alla zona per tutti i lati circostanti, occorre ora salire il colle; ed anzitutto pertanto debbonsi predisporre i mezzi di accesso che si aggiungono agli esistenti o li modificano.

Due rampe carrozzabili possono praticarsi, e la planimetria le indica evidenti: l' una dal lato di via Cavour nel terreno tra la parte posteriore del Monumento e la chiesa di S. Giuseppe de' Falegnami fino a sboccare a fianco del portico del Vignola; e l' altra dalla piazza d' Aracoeli, a sostituire la salita delle Tre Pile ora troppo contratta e contorta in stretti rigiri, che potrebbero snodarsi invece fino a passare nel posto dell' attuale piazzale anteriore al palazzo Caffarelli, avanti alla costruzione nuovamente scoperta del tempio di Giove Capitolino.

L' uno e l' altro tracciato non possono ora disegnarsi in modo fisso, ma saranno sperimentalmente subordinati alle condizioni di fatto, naturali ed archeologiche, che ivi si rinverranno. Così in particolare per la seconda delle rampe suindicate la profondità a cui verrà a trovarsi la roccia tufacea che forma il vivo del colle determinerà se sia davvero possibile il passarvi, sia pure alquanto scavandola in trincea, ovvero se debbasi studiare uno svolgimento stradale alquanto diverso.

Quanto alle scalinate, un nuovo assetto dovrebbe darsi alle due che salgono dalla parte del Foro Romano: l' una, dal lato della chiesa di S. Martina, dovrebbe farsi tutta di un tipo sostituendo alla cordonata del tratto superiore una regolare e continua serie di scalini. Dall' altra verso la Consolazione potrebbe opportunamente,

in relazione alla nuova sistemazione stradale, variarsi il tracciato, seguendo l'andamento del muro di fondo del *Porticus Doerum Consentium*, che probabilmente è quello del *Clivus Capitolinus*. Ed infine l'altra importante scalea laterale all'edificio dell'Istituto Archeologico germanico potrebbe essere proseguita in basso sino ad una nuova piazzetta avanti ai ruderi testè liberati che facevano parte del Foro Olitorio; sicchè si avrebbe con essa un diretto e regolare accesso dal lato occidentale.

Naturalmente l'accesso vero al Campidoglio, magnifico per ampiezza e per effetti monumentali, rimarrà sempre quello della piazza d'Aracoeli. Ma anche per

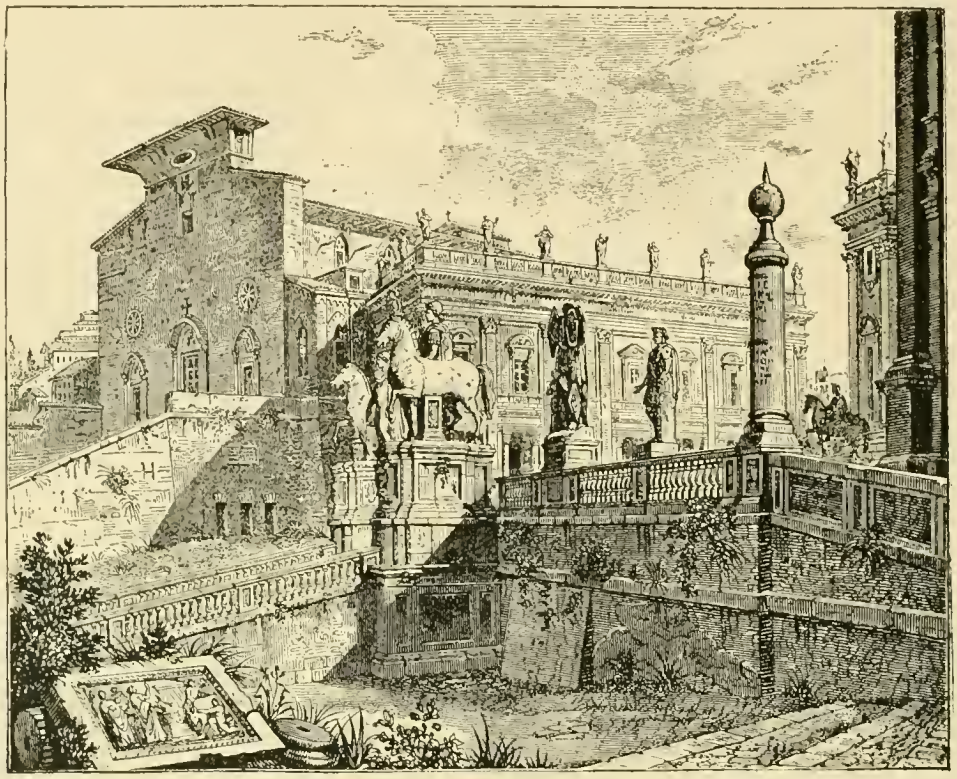


Fig. 4 — Il Campidoglio nella prima metà del secolo XIX

esso, oltre ai provvedimenti suindicati relativi alla sistemazione stradale, altri appaiono opportuni per restituirlo nel suo forte carattere e nelle sue originarie condizioni di visuali. Secondo una proposta del Commissario Ricci, concordemente accolta dalla Commissione, dovrebbero negli spazi racchiusi tra le rampe e la linea frontale della piazza del Campidoglio essere tolti i meschini giardinetti fatti di piccole aiuole, di jucche e di palme, e popolati di monumentini, di gabbie e di finte rupi. Riabbassato fortemente il piano del suolo in quelle aree, e solo lasciato della vegetazione attuale il grande pino adiacente alla scala d'Aracoeli, riapparirebbe, come già appariva sino forse a cinquanta anni fa (vedi ad es. la prospettiva riprodotta[1] nella fig. 4), tutto l'altopodio che alla piazza dava l'aspetto robusto e solenne di un'acropoli, e si ripristinerebbe, la piena veduta dal basso dei trofei di

[1] La figura è tratta dal LÉTAROUILLY: *Edifices de Rome moderne.*

Mario e dei palazzi Michelangioleschi, ora in parte nascosti dalle piante. Al monumento di Cola da Rienzo, alle aquile ed alla lupa non sarà difficile trovar posto: al primo sulla nuova via carrozzabile di ascesa, alle altre in qualche caverna della roccia liberata del Monte Tarpeo.

Di tutto questo aspetto d'insieme in cui apparirebbe il Campidoglio danno evidente nozione le due prospettive riprodotte nelle fig. 5 e 6. La prima mostra la quinta di sinistra ed indica il collegamento col Monumento a Vittorio Emanuele e con la piazza di Venezia, la seconda[1] ci fornisce la quinta di destra in cui s'erge, liberata, l'alta rupe tarpea e ci dà il carattere della nuova rampa d'ascesa.

Sul Campidoglio la liberazione del massiccio basamentale del tempio di Giove Ottimo Massimo, avvenuta ormai dopo la rivendicazione all'Italia del palazzo Caffarelli, è tale avvenimento archeologico e politico da segnare una data solenne nella storia della nazione. Tutta la gloria dell'idea latina, svincolata ormai da un larvato servaggio, si leva da quelle rozze pietre che ora rivedono l'almo sole di Roma, e trae su di esse ancora una volta gli auspici di un fecondo avvenire dai sacri ricordi del passato. Ma appunto per ciò è dovere nostro di fare con religioso rispetto, tutto intorno ai ruderi opera degna del luogo e delle sue memorie.

E questo sarà quando il Campidoglio, libero nella zona circostante dall'agglomerazione di casupole, sicchè la rupe appaia nuovamente alta ed augusta, potrà anche nella sommità della sua altura occidentale liberarsi dalle piccole case e dai nuovi fabbricati invadenti e volgari. Ultime propagini dei palazzi capitolini rimarranno le costruzioni aggiunte al palazzo dei Conservatori o adiacenti agli edifici delle corporazioni cittadine nella scala che conduce al destro portico del Vignola; ma la zona retrostante dovrà tornare scoperta e solo popolata di „ sparsi ruderi ", come il Palatino.

Questo programma non deve essere un sogno, se non vaniscano il sentimento della grandezza di Roma e la coscienza dei diritti civili che essa reca seco. Ma certo non può domandarsi che l'attuazione sia immediata o prossima. Negli intendimenti della nostra Commissione ha pertanto tale ordine di proposte luogo analogo a quelle volte alla liberazione integrale della platea dei Fori imperiali; rappresenta cioè la finalità remota, il termine a cui vanno subordinati fin d'ora gli studi ed i provvedimenti attuali di vario ordine.

Molti di questi potranno essere formulati non ora, ma quando le opere di scavo che ancor proseguono, avranno dato risultati definitivi non solo nei riguardi archeologici, ma anche in quelli dell'aspetto e delle necessità di conservazione dei cospicui avanzi rinvenuti. Solo può fin d'ora qui designarsi come interessante argomento di studio quello della conformazione architettonica della parte delle costruzioni capitoline che prospetteranno verso l'area del demolito palazzo Caffarelli; e può, in un diverso ordine, esprimersi il voto che nulla abbiano di definitivo le occupazioni, inopportunamente concesse ad alcune Amministrazioni statali, di fabbricati già appartenenti alla colonia tedesca insediatasi sul Tarpeo; le quali potrebbero pian piano ripristinare sul Campidoglio quel regime delle piccole cose e del traffico volgare, che noi vogliamo escluso per sempre dalla maestà del colle sacro.

Altri studi, altri *desiderata*, altre proposte si affollano nel breve spazio del Campidoglio e di alcune converrà pure dar cenno.

[1] Il disegno è di Ludovico Pogliaghi, ed è stato pubblicato in un articolo di Corrado Ricci in *Rassegna d'Arte*, 1920, n. 1.

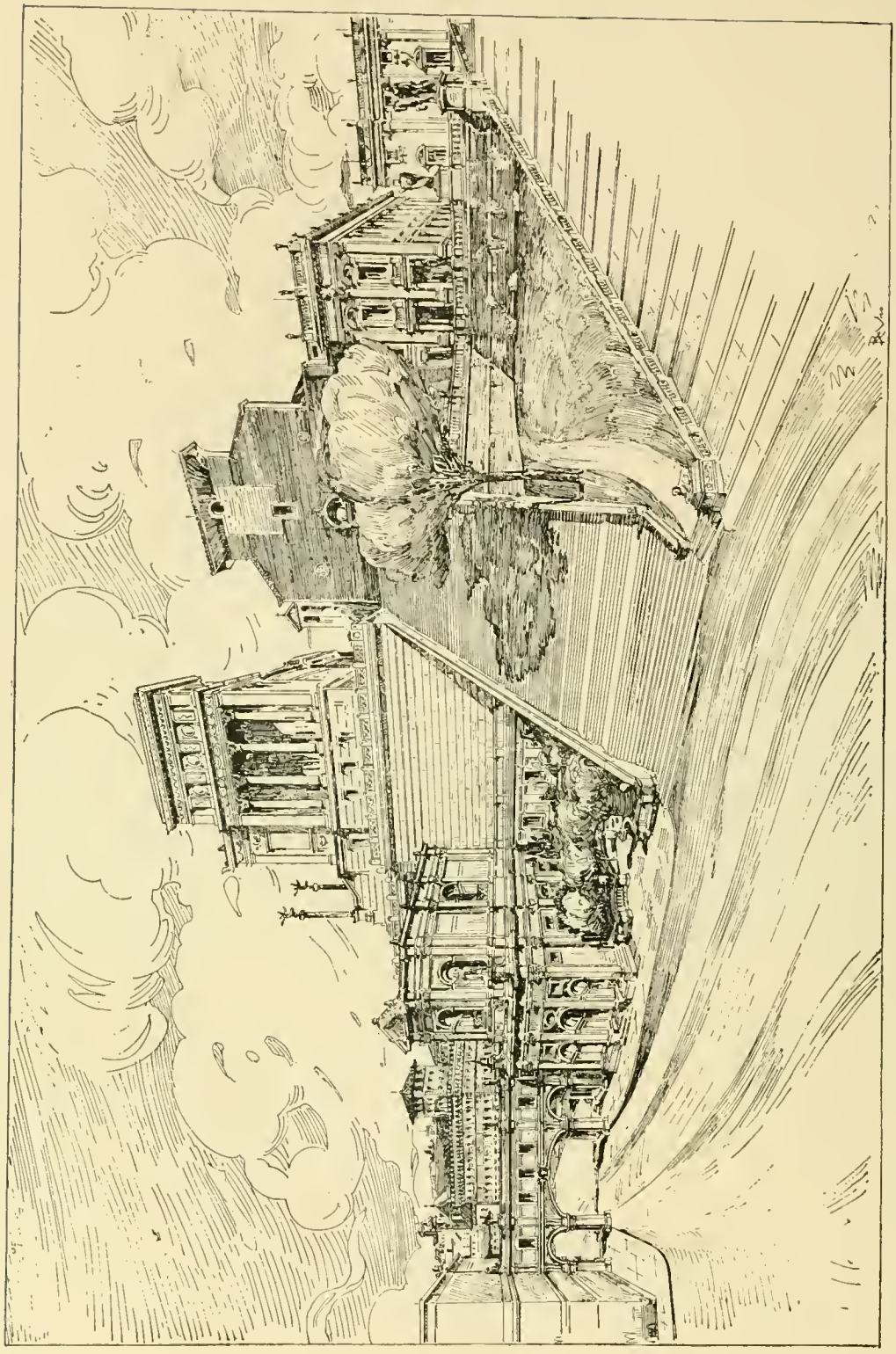


Fig. 5 — Prospettiva del Campidoglio: il collegamento col Monumento a Vittorio Emanuele e piazza di Venezia

Restauri abbastanza importanti ed urgenti di consolidamento e di liberazione richiede il più insigne tra gli edifici romani della Repubblica, il *Tabularium*. In molti punti la pietra gabina od il travertino sotto la „ grave mora " delle costruzioni sovraincombenti si mostrano sfaldati e schiacciati, sì che è bene non differire le provvidenze di ripresa e di rinforzo. Ma se oltre a questo i sussidi della tecnica moderna permettessero di riaprire in tutto od in parte le arcate riguardanti il „ tacito Foro " (senza per ciò nulla alterare della mole dei piani superiori), se all' interno un assetto, fatto con criterio d'arte, si associasse a più comode condizioni di accesso e di percorso, apparirebbe al pubblico in tutta la sua grandiosa bellezza un monumento mirabile, ora quasi da tutti ignorato.

E, risalendo in alto, tutto il sovrastante palazzo Senatorio richiede minuziose e pazienti opere di ripristino e di abbellimento. Alcune si riferiranno al trasporto in nuova sede di uffici e di servizi, ora malamente ivi disposti, con adattamenti, quali tramezzi, scalette, passaggi, che debbono essere eliminati. Ma altri lavori dovranno associarsi a quelli suindicati: taluni di consolidamento, altri di adatta decorazione del salone del Consiglio e delle altre sale di rappresentanza, altri infine volti a rimettere in luce gli interessanti avanzi architettonici ed ornamentali superstiti dei vari periodi di sviluppo dello storico palazzo ed a restituire al suo organismo unità e al suo aspetto interno decoro.

La prossima chiesa d'Aracoeli merita anch' essa un cenno. Basterebbe una demolizione di poca importanza, cioè quella della brutta ed insignificante cappella del Terzo ordine francescano che sporge dal suo fianco, per ripristinare tutte le armoniche linee esterne dal lato del palazzo dei Musei, quali si composero nelle vicende costruttive del Medio Evo e quali le disegnarono (vedi fig. 7) tanti artisti del Cinquecento [1] e del Seicento; e sarebbe opera veramente utile per l' aspetto del monumento che sul Campidoglio ancora rappresenta in modo pieno il Medio Evo, e del Medio Evo ci rammenta le suggestive leggende sulla potenza di Roma e sull' innesto tra la civiltà cristiana e la pagana.

Infine sulla michelangiolesca piazza (che Michelangelo non vide eseguita ma che ideò così come è ora) affacciasi ancora una questione che deve alfine essere risoluta e non può rimanere a perpetua minaccia per la integrità artistica del mirabile ambiente; ed è quella del congiungimento dei palazzi in occasione di feste e di cerimonie solenni.

Secondo il parere autorevolmente manifestato dall'Associazione artistica fra i Cultori d'Architettura [2], tale congiungimento, lungi dall'essere espresso in costruzioni stabili, ovvero dal rappresentarne un grottesco simulacro, deve mantenere un organico carattere, pur nobilmente artistico, di opera decorativa provvisoria, tal quale l' ebbero tante costruzioni effimere del Rinascimento o del periodo barocco. E potrebbe, anche questo, essere opportuno argomento di un bel concorso bandito tra gli artisti italiani; poichè non è mai di troppo chiamare a contributo tutte le energie d' arte per i problemi che riguardano le ragioni essenziali della bellezza in Roma.

***

Non sembri che in questi spiccioli e vari temi, ora accumulati, la linea delle proposte della nostra Commissione abbia a frastagliarsi ed a disperdersi.

[1] Il disegno della fig. 7 è di un artista francese che deve aver lavorato in Roma intorno al 1550. Esso è stato pubblicato nell' Egger, *Römische Veduten*.

[2] Cf. *Annuario dell' Associazione artistica fra i Cultori d'Architettura*. Anno 1909, p. 81.

Troppe sono state le piaghe aperte nel bel corpo del Campidoglio perchè il risanarle possa essere opera breve e definibile in semplici provvedimenti; occorre invece con amoroso affetto figliale curarle pian piano, ad una ad una; occorre da parte dei vari enti che ne hanno il dovere provvedere senza stancarsi, anno per anno, a proseguire sistematicamente il lavoro molteplice, che opportunamente potrebbe far capo ad un Comitato che mantenesse unità d' indirizzo verso la realizzazione di un programma ben stabilito; ed è il programma di cui la nostra Commissione si è studiata di determinare le ragioni, i mezzi ed il fine.

Nel terminare pertanto i suoi lavori negli stessi giorni in cui ogni anno si rinnovellano i riti augusti nel tempio di Giove Capitolino, la Commissione ha fiducia che i voti espressi e le concrete proposte formulate, non trovino, come troppo spesso avviene, la loro tomba in questa relazione, che essa invia a chi volle assegnarle il mandato; poichè a rendere la nobile iniziativa non effimera ma continua, l' alto intelletto dei reggitori del Dicastero dei Lavori Pubblici, di quello della Pubblica Istruzione e del Comune di Roma, uniti in un unico intento, trarrà forza dal sentimento, ben superiore a tutte le nostre contingenze, che emana dal „ colle fatale " che pur sul chiudersi dell' Evo antico fu detto *Arx terrarum*.

Ed il Campidoglio eccelso tornerà purificato ad essere il faro dei destini di Roma e d' Italia.

Roma, gennaio 1920.

LA COMMISSIONE

Rodolfo Lanciani, *presidente* — Corrado Ricci, *vice presidente* — Giuseppe Botto — Nestore Cinelli — Filippo Galassi — Gio. Batta Giovenale — Lucio Mariani — Manfredo Manfredi — Antonio Munoz — Roberto Paribeni — Pio Piacentini — Americo Pullini — Annibale Sprega — Alessandro Susinno — Gustavo Giovannoni, *relatore*.

Fig. 6 — Sistemazione del colle Capitolino, disegno di Lodovico Pogliaghi.

Fig. 7 — Il fianco della chiesa d'Aracoeli alla metà del sec. XVI

L'APOLLO CHE CAMMINA

GLI scavi di Veio hanno restituito alla nostra ammirazione un nuovo capolavoro dell'arte antica, il quale ci rivela in tutto il suo splendore una insospettata grandezza della plastica etrusca. Studiosi, artisti e quanti comprendono il bello devono essere grati al professore Giglioli del Museo di Villa Giulia di averci fatto partecipi di tanta bellezza, anche se lo scavo tuttora in corso e la speranza non infondata di scoprire nuove parti del monumento potevano giustificare un ulteriore indugio nella pubblicazione.[1]

Nel maggio 1916, presso il limite meridionale dell'antica città di Veio, sull'area di un santuario, attraverso la quale, molto tempo dopo la celebre distruzione della città avvenuta nel 396 av. Cr., i romani avevano tracciato una strada, vennero trovati i frammenti di un gruppo di figure in terracotta, di grandezza naturale. Il pezzo meglio conservato è un Apollo al quale di parte essenziali mancano solo le braccia (figg. 1-2).[2] Vi è poi la testa (fig. 3), e parte del corpo di un Hermes,[3] avanzi di una figura di Herakles che piantava uno dei piedi su una cerva, legata per le gambe e posata col dorso a terra,[4] e un frammento di una quarta figura, forse Artemide.

Come ha notato giustamente il Giglioli le quattro figure componevano una scena riproducente il rapimento, da parte di Herakles, della cerva sacra di Apollo, rapimento analogo nel significato e nelle forme artistiche a quello più noto del tripode, ma del quale non è cenno nelle fonti letterarie, pur essendo testimoniato da alcuni altri monumenti figurati.

Quale era la destinazione del monumento? figure frontonali, acroteri, o gruppo a se? il Giglioli si pone questi tre quesiti, ma evidentemente propende per l'ultimo ed io non posso che associarmi alla sua opinione: bastano i dettagli tecnici offerti dai monumenti e considerazioni storiche per escludere le altre ipotesi, ma anche il carattere eminentemente statuario della figura dell'Apollo, sul quale insisteremo più avanti, rende molto improbabile che si tratti di figure frontonali o di figure comunque destinate a una sola veduta principale.

Caratteri tecnici e stilistici concorrono ad assegnare il gruppo alla „ seconda fase della decorazione del tempio italico "[5] e cioè, all'ingrosso, intorno al 500 av. Cr. e un'opera così grandiosa di quest'epoca, trovata fra le rovine di Veio,

non può essere considerata che un prodotto della grande scuola di plastici, che, secondo gli antichi scrittori, fiorì a Veio nel VI e nel V sec. av. Cr. e che per noi si riassume nel nome dell' etrusco Vulca, l' artista che, stando alla tradizione, una o due generazioni prima avrebbe modellato il simulacro di Giove per il tempio Capitolino.

Queste le felici conclusioni del Giglioli, ma la fortunata conservazione, la rarità del soggetto e della destinazione, il probabile valore storico, non sono i soli nè i maggiori pregi di questo gruppo e dell'Apollo specialmente, chè su questo, come unica figura completa o quasi, si ferma a preferenza la nostra attenzione.

La caratteristica che fa dell'Apollo un capolavoro, pieno di possente gagliardia e di perenne giovinezza, per cui la sua visione ci soggioga e quasi incute timore, è nella costruzione della figura, che veramente si muove, cammina, avanza, sovrumana. Dominato da questa impressione, un valente e valoroso nostro artista parafrasava per l' Apollo di Veio la frase del grande etrusco creatore di Mosè, pensando Vulca cadere in ginocchio davanti al Dio creato dalle sue mani e gridargli supplichevole: „ Fermati, fermati! ".[6]

* * *

La scultura greca fin dalle origini dovette rappresentare delle figure in movimento e risolse il problema traducendo plasticamente degli schemi disegnativi, processo che sta alla base di numerosi altri fenomeni artistici,[7] e dando la preferenza ai movimenti violenti, che, per la loro evidenza, riescono più facili agli artisti primitivi. Naturalmente la veduta principale di queste figure, data la loro origine, era quella laterale.

Tale procedimento, ovvio nell' arte primitiva, si perpetua per tutto il corso dell' arte greca, attenuando la propria ingenuità, arricchendosi delle conquiste dei periodi successivi, ma tuttavia senza perdere il carattere fondamentale di schema disegnativo. È uno dei tanti esempi di quanto possa il tradizionalismo in arte, anche in una fase perennemente creativa come quella greca. Come esempi basti ricordare, nel campo delle figure femminili, i tipi primitivi della figura in attacco, in corsa o in volo e i loro derivati, dalle figurette in bronzo di Athena *promachos* dell' Acropoli[8] e dalla Nike di Archermos[9] alla *promachos* del Museo Capitolino[10] alla niobide Chiaramonti[11] alla Diana di Versailles;[12] nell' ambito delle figure virili il tipo analogo della figura in attacco, dallo Zeus folgorante di Olimpia[13] e dal guerriero di Dodona,[14] ai Tirannicidi di Critios e Nesiotes,[15] all' Herakles lottante dei Conservatori,[16] ai Dioscuri di Montecavallo,[17] al gladiatore Borghese.[18]

Per affrontare invece il problema di rendere frontalmente il movimento misurato del passo occorreva che l' arte, superata la fase primitiva della lotta per la conquista dei procedimenti tecnici, si accingesse a risolvere, mettendoli in primo piano, problemi artistici veri e propri. Nell' arte greca ciò avviene con gli albori del V sec. e con questo periodo coincide anche l' apparire nella statuaria dei primi tentativi di risolvere il problema del passo con mezzi puramente statuari, frontali, prescindendo dagli schemi disegnativi tradizionali. Conseguentemente la veduta principale di questi monumenti non è più quella laterale, ma quella di prospetto.[19] Sembrerebbe a prima vista che un motivo del genere dovesse interessare moltissimo gli scultori, ma invece, nell' arte greca, come del resto nei periodi successivi, fino ai nostri giorni, esso è rarissimo, anche più raro di quanto appare comune-

mente perchè varie statue, nelle quali si crede di riconoscere il passo espresso frontalmente, rappresentano in realtà delle figure ferme.[20]

I monumenti d'arte greca di sicura originalità[21] nei quali è reso il passo frontalmente, si riducono perciò a pochissimi: la piccola Artemide di Pompei (fig. 4),[22] l'Apollino in bronzo dell'Acropoli (fig. 6),[23] una statua di poeta, ora al Louvre e già proprietà del Duprè, che perciò chiameremo brevemente statua Duprè (fig. 8)[24] l'Artemide Colonna (fig. 9)[25] l'Apollo citaredo della sala delle Muse al Vaticano (fig. 10)[26] l'Hypnos di Madrid (fig. 11)[27] il pescatore (fig. 12) e la vecchia contadina con l'agnelletto del Museo dei Conservatori.[28] Di queste opere l'Artemide di Pompei rappresenta la fase dei tentativi, l'Apollo di Veio, la statua Duprè e l'Artemide Colonna il problema nella sua piena soluzione, l'Apollo citaredo e le altre opere più tarde quasi la degenerazione del motivo in altri più complicati o di maniera.

* * *

L'autore della piccola Artemide di Pompei, (fig. 4) che molto probabilmente è il monumento più antico della serie, anche rispetto al nostro Apollo, ha preso lo spunto dal tipo della *promachos* e in alcuni bronzetti arcaici dell'Acropoli si può anche cogliere il primo trapasso dallo schema puramente disegnativo originario, a uno schema più corporeo già tendente alla frontalità.[29] Per trasformare il violento movimento di attacco della *promachos* in quello composto del passo ha colto l'istante in cui il piede avanzato si è appena posato a terra e l'altro sta per staccarsi dal suolo onde portarsi in avanti.[30] È il momento che sarà imitato costantemente anche in seguito, perchè alla maggiore evidenza unisce un migliore equilibrio e quindi risponde a un duplice bisogno estetico e statico.[31] La gamba avanzata è quasi tesa, l'altra alquanto piegata al ginocchio: l'inverso di quanto avviene nel movimento di attacco. Il torso, nell'alternarsi del passo, è egualmente equilibrato sui due fianchi, senza gravitare maggiormente sull'uno piuttosto che sull'altro. Il movimento è colto bene, ma tuttavia la dipendenza dallo schema disegnativo è ancora evidente: la veduta laterale è curata moltissimo, sebbene, trattandosi con ogni probabilità del simulacro di un tempio,[32] per la necessaria relazione fra idolo e adorante, la veduta principale debba essere quella di prospetto; il movimento delle braccia abbassate accompagna quello delle gambe anzichè esserne l'inverso, come avviene in natura, anche questo per influsso dello schema disegnativo originario, nel quale l'inversione era imposta da ragioni di chiarezza;[33] il piede della gamba trascinata è notevolmente obliquo mentre in natura nel movimento del passo è quasi parallelo all'altro piede.[34]

La ricerca di speciali problemi di equilibrio sia nella figura ferma, sia nella figura in movimento, era nello spirito dell'arte sul volgere dal VI al V secolo e si andò intensificando nei primi decenni di questo secolo; è probabile quindi che il problema del passo frontale sia stato tentato contemporaneamente da più scuole. Tuttavia fra l'Artemide di Pompei e l'Apollo di Veio non vi è semplice comunanza di motivo, ma anche chiare relazioni stilistiche. Non solo è uguale il pensiero che informa le due statue, non solo questo è reso in modo analogo, ma il loro panneggiare ha molti punti di contatto: alla mantellina dell'una corrisponde l'*himation* con disposizione simile nell'altro, al balteo dell'Artemide l'orlo interno dell'*himation* nell'Apollo e in ambedue sono le stesse pieghettature a scaletta, gli stessi drappeggiamenti a coda di rondine. Nell'Apollo peraltro ogni ricordo dello

schema disegnativo è scomparso, la figura è pienamente frontale, la testa guarda diritta nella direzione della marcia, spalle e anche sono nello stesso piano e i due piedi sono all' incirca paralleli fra di loro. Solo il movimento delle braccia, che anche questa volta non ubbidisce al chiasmo naturale, è un lontano ricordo dello schema disegnativo originario. Ai perfezionamenti nella struttura del corpo corrisponde una maggiore semplicità e chiarezza nel panneggio, la quale accenna forse alla reazione manifestatasi subito dopo il 500, un po' in tutto il mondo greco, contro la manierata minuzia ionica del panneggio. L' Apollo di Veio, comunque considerato, appare dunque posteriore all' Artemide di Pompei, e ad un periodo posteriore al 500 accenna anche il contrasto marcatissimo fra parti carnose e parti ossee, specialmente delle gambe.

Con questa datazione sembra contrastare l' estremo arcaismo della testa. Se noi volessimo cercare dei riscontri nell' ambiente greco, l' Apollo di Tenea sarebbe già troppo basso[35] e dovremmo risalire fino alla sfinge di Spata,[36] all' Aphrodite di Marsiglia[37] e ai rilievi di Chrysapha,[38] evidentemente troppo in alto per pensare ad un parallelo cronologico. Troppo in alto ci porterebbe anche il confronto con la statua n. 679 dell' Acropoli,[39] che tuttavia è uno dei più stringenti. Questi confronti dimostrano che dobbiamo spiegare l' arcaismo delle teste nel gruppo veiente, non tanto con ragioni cronologiche, quanto con il fatto che siamo fuori della grande corrente artistica greca e quindi per alcuni rispetti in sensibile ritardo.

Non molto lontano cronologicamente dall' Apollo, ma creato da un ambiente artistico completamente diverso, è l' Apollino in bronzo dell' Acropoli ateniese (fig. 6). La leggera inclinazione del torso in avanti e il movimento delle braccia, che accompagna quello delle gambe, anche questa volta senza ubbidire al chiasmo naturale, indicano che la figura è concepita in cammino. Con quest' opera siamo al centro dell' attività artistica greca, sia che il bronzetto si debba ritenere attico o di altra scuola, certo siamo già entro il V sec., ma pure quanta differenza dall' Apollo di Veio! Il passo frontale è tentato timidamente, compostamente, l' artista si sente legato più che mai allo schema della figura ferma e dettagli appena percettibili lo differenziano da figure arcaiche ferme, quali i *kouroi* di Polimede[40] e l' Apollo di Piombino.[41] L' evidenza e l' impetuosità che fanno così singolare la statua veiente mancano del tutto.

Quanto riuscisse difficile agli scultori di quest' epoca, che volevano rappresentare figure in movimento, staccarsi dalla tradizione del tipo apollineo senza cadere nei movimenti violenti degli schemi disegnativi, mostra molto chiaramente una statua già a Villa Borghese, ora all' *Antiquarium* del Celio (fig. 7), nella quale è rappresentato un nume, almeno così pare, mentre si accinge a scagliare un fulmine o tridente o asta che fosse.[42] La disposizione dei piedi e il movimento delle braccia fanno effettivamente pensare che si sia voluto riprodurre l' inizio del passo d' attacco, ma tutto il corpo è costruito come nelle solite figure apollinee e si ha perfino una diversa dislocazione delle anche, molto forte data l' epoca in cui siamo, che distrugge ogni parvenza di movimento nella figura.

Questi due monumenti, ancora così tradizionalisti, impacciati, e l' uno proveniente dal centro più attivo dell'arte greca, l' altro riprodotto da un' opera certo celebrata nell' antichità se si ritenne opportuno copiarla, mettono nel più evidente rilievo il valore singolarissimo dell' Apollo di Veio, che pure è stato creato in un ambiente artistico più o meno secondario.

Molto più vicino a questo è invece la statua Duprè: anche in essa il panneggio è ridotto, in modo da non turbare la linea delle gambe, i piedi sono quasi

FIG. 1 — Roma, Museo di Villa Giulia: *Apollo di Veio*

Fig. 3 — Roma, Museo di Villa Giulia: *Testa di Hermes*

Fig. 2 — Roma, Museo di Villa Giulia: *Apollo di Veio*, dettaglio

paralleli fra di loro, il viso rivolto nella direzione della marcia, anche e spalle nello stesso piano. Siamo intorno al 450 av. Cr. e, data la semplicità e il naturalismo del panneggio, forse non in ambiente attico come si è creduto.[43] Il dettaglio, curioso in una statua virile e corto-vestita di un' epoca già avanzata, che la figura solleva con la destra un lembo dell' *himation* fa pensare che non manchi qualche relazione di dipendenza dall' Artemide di Pompei.[44]

Anche l' Artemide Colonna (fig. 9) è forse in qualche relazione con l' Artemide di Pompei, della quale sembra quasi un ringiovanimento,[45] ma questa volta l' artista più che nell' evidenza del movimento ha fidato nell' ausilio del panneggio, del quale si serve come mezzo espressivo del movimento stesso. Ciò che nell' Apollo era ridotto al minimo per non turbare l' evidenza della figura è accentuato a suo detrimento: l' accessorio prevale e turba l' insieme anche se profondissime ombre di contorno cerchino di segnare le masse e le linee delle membra. A parte lo stile della testa, il quale lascia qualche dubbio anche dopo la scoperta della replica di Mileto, il panneggio a larghi piani, animati da una ricca varietà di pieghe secondarie e di ammaccature e le grandi pieghe di contorno testè accennate, ci assicurano che siamo già nel IV sec., ben lontani quindi dalla prima metà e anche dalla metà del V sec. come si è voluto sostenere.[46]

L' Apollo citaredo della sala delle Muse al Vaticano (fig. 10) non è che una evoluzione dell' Artemide Colonna. In esso il panneggio tortuoso, affastellato, pesante, offusca anche più l' evidenza del movimento, pur cercando di sottolinearlo, ma in compenso il chiasmo fra estremità superiori e inferiori con l' inversa torsione della linea delle spalle e dei fianchi, dà alla figura una maggiore corporeità, una maggiore naturalezza e ci dice che siamo già verso la fine del IV sec., certo dopo che Lisippo ha fatto la sua grande apparizione.[47] Peraltro il passo dell' Apollo citaredo non è più quello delle statue precedenti. La naturalezza delle opere arcaiche e della buona epoca cede il posto alla maniera: Apollo muovendosi segue il ritmo della cetra e il suo diventa un passo di danza, quale troviamo nella barocca Musa di Monaco[48] e quale più tardi prenderà corpo evolvendosi e complicandosi sempre più, nel Marsia Borghese[49], nella Danzatrice di Berlino[50] e nel satiro danzante di Pompei.[51]

Anche l' Hypnos di Madrid (fig. 11) non rende più il passo normale: non solo il motivo è forzato cosicchè si avvicina a quello delle figure in movimento violento, derivanti dallo schema disegnativo, ma in esso è evidente intenzione dell' artista accennare al volo.[52] Come per molti altri motivi, anche per questo gli scultori ellenistici non si accontentano più di motivi semplici e naturali, ma ricercano il complicato, l' irreale e all' espressione del movimento audace concorre fortemente il chiasmo completo e la piena tridimensionalità della figura.

Il pescatore (fig. 12) e la vecchia dei Conservatori ritornano al passo normale, ma in queste opere il soggetto di genere e il verismo occupano l' artista a danno di ogni altro problema. Anche il passo è usato come elemento caratterizzante e nelle due figure le ginocchia si piegano, indizio di vecchiaia, e scompare da esse ogni traccia dell' energia vibrante che rende tanto suggestivi l' Apollo di Veio e la statua Duprè.

Compiuta questa breve corsa attraverso le varie epoche dell' arte greca, ritorniamo ancora una volta all' Apollo di Veio, la cui splendida e gagliarda semplicità si avvantaggia di ogni confronto. Ad esso del resto ci riconduce anche lo stesso Hypnos, perchè fu certo la sua replica in bronzo di Berlino[53] che ispirò il fratello moderno dell' Apollo: l' „ homme qui marche „ di Rodin.[54] Anche qui lo

stesso motivo, la stessa semplicità, la stessa vigoria quasi esasperata, per cui tendini e muscoli risaltano taglienti dalle masse. Ed è forse appunto l'impetuosità moderna, la rude sincerità che informano l'Apollo e alle quali giovò anche la duttile creta, che ci fa tanto ammirare la singolare statua di Veio, che ce la fa „ sentire " senza bisogno di sforzo erudito, vero capolavoro, eternamente giovane, godimento di ogni generazione.

* * *

I confronti stabiliti mettono bene in chiaro che l'Apollo di Veio, per quanto, data la sua contrapposizione al gruppo di Herakles e la cerva, fosse destinato ad essere veduto di fianco, è ideato e costrutto come figura nettamente frontale. Questa singolarità viene provata materialmente dal confronto con il frammento del corpo dell'Hermes,[55] il quale ripete il motivo dell'Apollo nel movimento, nella disposizione delle vesti, nello stile del panneggio, ma tutto è come schiacciato, ridotto in un piano; basti dire che lo spessore di questo frammento, misurato fra le ginocchia, è quasi la metà della misura corrispondente dell'Apollo.[56] Nei due pezzi abbiamo lo stesso motivo, ma una volta secondo uno schema disegnativo per una veduta esclusivamente laterale, l'altra volta frontalmente, con piena corporcità.

Dipendeva ciò da una diversa collocazione di figure? l'Hermes e l'altra figura secondaria (Artemide?) erano di perfetto profilo, forse in un secondo piano; l'Apollo e l'Herakles in un primo piano, non di pieno prospetto, ma di tre quarti, come permette forse di supporre la palmetta sul puntello dell'Apollo? Intorno al 500 av. Cr., per quanto sappiamo, una simile disposizione forse non era molto probabile. E allora l'Apollo e l'Ermes sono dovuti a due mani diverse? In epoca arcaica la collaborazione di più artisti alla stessa opera, sia che questa costituisse un gruppo o fosse una figura singola, era, si può dire, la regola,[57] quindi nulla di strano che ciò sia avvenuto anche per il gruppo di Veio, ma gli stessi frammenti superstiti ne offrono forse la prova.

Le teste dell'Hermes (fig. 3)[58] e dell'Apollo (fig. 2),[59] pur attraverso una somiglianza generica, mostrano nei dettagli notevolissime differenze. Le trecce dell'Apollo sono rese con tortiglioni, ben modellati voluta per voluta, nell'Hermes sono un cordone uniforme nel quale le volute sono indicate con semplici steccature;[60] nell'Apollo il bulbo dell'occhio è distinto dalle palpebre con steccature che mancano nell'Hermes: in questo il bulbo tende al concavo, in quello è convesso; finalmente nell'Hermes: l'orecchio, la bocca e il mento sono meglio modellati e mancano le forti asimmetrie visibili nella fronte e negli occhi dell'Apollo. Sommando questi particolari con la diversa costruzione delle due figure, ritengo si possa affermare che sono opera di due mani diverse, quella che ha fatto l'Hermes più accurata, ma anche più legata alla tradizione, quella che ha modellato l'Apollo forse meno precisa, ma più audace e più forte e che tradisce uno spirito indipendente e innovatore.

* * *

Il confronto da noi fatto con la piccola Artemide di Pompei può essere utile anche per rintracciare la via per la quale giunsero a Veio gli ammaestramenti artistici della Grecia. Abbiamo già rilevato i punti di contatto fra le due opere:

analogia di motivo, assenza del chiasmo, fortissime rassomiglianze nel panneggio, ai quali si può aggiungere l'acconciatura dei capelli simile. Non è possibile un confronto fra i due visi perchè quello dell' Artemide, conservato solo dalla statuetta di Napoli, non si presenta con sicuri caratteri di fedeltà.[61]

Che questa sia copia di opera arcaica originale e non di opera arcaistica, come pure si è creduto, è provato dalla replica acefala di Castiglion della Pescaia[62] nella quale è vivo il riflesso della spontanea freschezza dell' originale.

Che questo si trovasse in Sicilia, forse in un Santuario di Mylae, era finora ritenuto probabile,[63] ma adesso mi pare si possa tenere per certo in base al confronto con una statua acefala trovata presso la stazione di Siracusa (fig. 5),[64] che in schema puramente disegnativo e leggermente più semplice, ripete l' Artemide di Pompei perfino nei dettagli più caratteristici dell' abbigliamento: si tratta di un sicuro precedente. A queste due opere si può raccostare anche un frammento di altra figura in movimento, trovata presso l' *Athenaion* di Siracusa,[65] che, nel poco che ne è conservato, mostra un motivo di composizione e motivi e stile di panneggio pure molto simili.

Le molte relazioni fra Roma, l' Etruria meridionale e la Sicilia intorno al 500 av. Cr. storicamente accertate[66] sono confermate, dal punto di vista della storia dell' arte, dai nomi di Damofilo e Gorgaso, con ogni probabilità pure siculi,[67] che verso il 493 modellavano in Roma gli acroteri in terracotta del tempio di C. Postumio[68] e l' Apollo di Veio, per le sue strette relazioni con la sicula Artemide di Pompei è forse la prova monumentale che la scuola artistica di Veio si alimentava alla fonte siceliota o per lo meno era stata vivificata da questa nei primissimi anni del V secolo.[69] Roma, dove i veienti, stando alla tradizione, lavoravano da almeno mezzo secolo e dove avevano libero accesso i greci di Sicilia, ai quali ragioni politiche vietavano invece l' accesso dell' Etruria, può essere stata l' intermediaria, che ha permesso e facilitato questi contatti.

Varrone dice che gli acroteri del tempio di C. Postumio furono le prime opere greche, con iscrizioni greche, fatte in Roma, mentre prima sarebbero state esclusivamente etrusche; ciò indurrebbe appunto a ritenere che l' Apollo di Veio rappresenti l' arte dei plastici veienti rifiorente al contatto dell' arte siceliota e la cronologia che io gli assegno e l' abisso che lo divide dalle grandi terrecotte etrusche note finora potrebbero confermarlo. Se invece si ritiene l' Apollo più arcaico, bisogna ammettere che i contatti con l' arte siceliota fossero anteriori alla venuta in Roma di Damofilo e Gorgaso, nè fa ostacolo l' asserzione di Varrone perchè per lui ebbe forse molto peso il particolare delle iscrizioni greche, che naturalmente dal punto di vista artistico non ne ha alcuno. Infatti io non saprei immaginare le differenze che potevano intercedere fra le opere dei veienti e quelle dei greci Damofilo e Gorgaso, se non forse, a giudicare dalle statue di Veio, un migliore trattamento dei visi. Tolto questo, ben difficilmente essi avrebbero potuto fare più e meglio del potente modellatore dell' Apollo di Veio. Tanto gli etruschi che ornavano il tempio di Giove Capitolino, quanto, a maggior ragione, quelli che all' incirca contemporaneamente alla permanenza in Roma dei due sicelioti, modellavano il gruppo veiente, erano nella stessa corrente artistica, nè si può dire che questa si affievolisse sotto le loro mani: l' Apollo ci mostra anzi che al contatto della giovane e rude anima etrusca acquistava di forza e di schiettezza.

Auguriamoci che il suolo di Veio, che ci ha restituito una così rara bellezza, ci riservi ancora nuove sorprese e che una malintesa economia non neghi mai i fondi necessari per la continuazione di questi scavi, i quali indirettamente, ci permettono di ricostruire un po' la Roma dei re e della prima repubblica, così come sulla spiaggia del Tirreno gli scavi di Ostia completano il quadro della Roma imperiale.

Carlo Anti

NOTE

1 *G. Q. Giglioli*, „ Statue fittili di età arcaica ", Not. degli Sc. 1919, p. 13 e sgg. Vedi inoltre dello stesso due articoli di divulgazione con varie ottime riproduzioni, fra le quali un tentativo di ricostruzione, in „ Rassegna d' Arte antica e moderna, VII (1920) p. 33 sgg. e in „ Emporium " LI (1920), p. 50 sgg.

2 *Id.*, Not. degli Sc., l. cit., tav. I-V.

3 *Id.*, op. cit., tav. VII e fig. 5, p. 20.

4 *Id.*, op. cit., tav. VI.

5 *A. Della Seta*. „ Museo di Villa Giulia ", Roma, 1919, p. 132.

6 *C. E. Oppo*, in *L' Idea Nazionale* del 12 febbraio 1920.

7 Principale fra questi quello dell' origine dello scorcio, per il quale vedasi *A. Della Seta*, „ La genesi dello scorcio ", Mem. dei Lincei, XII (1906) p. 122 sgg.

8 *Staïs*, „ Marbres et bronzes ", Atene, 1910, p. 269 n. 6451-6458.

9 *Id.*, op. cit., p. 5 sgg. n. 21; *Springer-Della Seta*, „ Manuale ", Bergamo, 1910 fig. 309, p. 167.

10 *Stuart Jones*, „ Capitolin-Catalogue ", Oxford, 1912, p. 229 n. 36.

11 *Helbig*, „ Führer ", I³ n. 13 p. 12 sg.

12 *Collignon*, „ Histoire ", II, Parigi 1897 p. 319 sgg. e fig. 162.

13 „ Olympia ", IV, p. 43 sgg. e tav. 7 sg.; *Bulle*, „ der schöne Mensch ", Lipsia, 1912², tav. 83 e col. 163 sg.; *Springer-Della Seta*, " Manuale ", fig. 229, p. 160.

14 „ Arch. Zeitung ", XL (1882) tav. I; *Bulle*, op. cit., tav. 83, col. 163 sg.

15 *Mariani*, in „ Guida Ruesch ", Napoli, 1908, n. 103-104 p. 28 sgg.; *Springer-Della Seta*, „ Manuale ", fig. 354, p. 195; *Bulle*, op. cit., tav. 84-85 e col. 116 e sgg.

16 *Helbig*, Führer, I³ n. 948, p. 358 sg.; *Bulle*, op. cit., tav. 87 e col. 174.

17 *Michaelis*, in " röm Mitt. " XIII (1898) p. 248 sgg. e tav. VIII; *Petersen*, ibid. XV (1900) p. 310 sgg.; *Furtwängler-Urlichs*, „ Denkm. griech. und röm. Skulptur ", Monaco, 1911, p. 40.

18 *Bulle*, op. cit., tav. 88 e col. 174 sgg.

19 Sull' argomento non so indicare che l' articolo di *A. Della Seta*, " Una statua arcaica di Villa Borghese " in „ Bull. Comm. " XXXVI (1908) p. 3 segg. e specialmente p. 13 sgg., dove per la prima volta è posto chiaramente il problema del passo frontale nell' arte greca.

20 Questo, per esempio, è il caso delle figure policletee e di quelle derivate da esse: *Mahler*, „ Polyklet etc. ", Lipsia, 1902, p. 29; *Della Seta*, in „ Bull. Comm. XXXVI (1908) p. 11 nota 2, opinione alla quale vanno via via aderendo tutti gli studiosi; è il caso anche dello stesso Apollo del Belvedere: *Helbig*, „ Führer ",

FIG. 4 — Napoli, Museo Nazionale:
Artemide di Pompei

FIG. 5 — Siracusa, Museo:
Statua femminile dalla Stazione

FIG. 6 — Atene, Museo Nazionale:
Apollino dell' Acropoli

FIG. 7 — Roma, *Antiquarium*.
Statua da Villa Borghese (testa e braccia restaurate)

Fig. 8 — Parigi, Louvre: Statua di un poeta (già Duprè)

Fig. 9 — Roma, Vaticano: *Artemide tipo Colonna* (testa e braccia restaurate)

Fig. 10 — Roma, Vaticano: *Apollo citaredo*

Fig. 11 — Madrid, Museo Naz. di Scultura: *Hypnos*

Fig. 12 — Roma, Palazzo dei Conservatori: *Vecchio pescatore* (braccia, gambe, attributi restaurati)

I³ n. 157, p. 104 sgg.; *Bulle*, op. cit., tav. 99 e col. 190 sgg.; *Springer-Della Seta*, „ Manuale ", fig. 530 p. 302, nel quale non possiamo vedere una figura in movimento per l' assoluta inerzia della clamide, che ragioni stilistiche e di composizione fanno ritenere originale e non aggiunta dal copista, come si è creduto da qualcuno, e per il fatto che il nume guarda dalla parte opposta a quella verso la quale camminerebbe.

21 Tolgo per esempio i monumenti arcaistici, quali l' Athena di Dresda: *Brunn-Bruckmann* tav. 149 e l'Artemide di Monaco: *Furtwängler-Wolters*, „ Beschreibung ", n. 214, p. 204 sgg. La prima del resto rientra a miglior diritto nella serie dei monumenti derivanti da uno schema disegnativo (v. nota 29) e la seconda più che il passo normale mostra il passo di danza che vedremo svilupparsi in periodo inoltrato, altro argomento per non ritenerla derivata da un originale di Callimaco, come voleva il Furtwängler.

22 *Mariani*, in „ Guida Ruesch ", n. 106, p. 31 sg.; *Bulle*, op. cit., tav. 115 e vol. 237 sg.; *Springer-Della Seta*, " Manuale ", fig. 344, p. 190.

23 *Staïs*, " Marbres et bronzes ", n. 6445, p. 382 sg.

24 *Reinach*, „ rép. " II, I, 309, 8; *Winter*, " griech. Porträtstatue im Louvre ", österr. Jahreshefte III (1900) p. 78 seg. e tav. I-II; *Winter*, „ Kunstgesch. in Bild. I, 251, I.

25 *Schröder*, „ Artemis Colonna ", Jahrbuch XXVI (1911) p. 34 sgg.; *Helbig*, „ Führer ", I³ n. 29, p. 23 sg.

26 *Helbig*, „ Führer " I³ p. 171 sgg. e n. 263, p. 173.

27 *Kekulè*, „ die griech. Skulptur ", Berlino, 1907, p. 267 sgg.: *Bulle*, op. cit., tav. 100 e col. 192 sg.; *Springer-Della Seta*, „ Manuale", fig. 569, p. 323.

28 *Helbig*, „ Führer ", I³ n. 934-935, p. 529.

29 Si veda la piccola *promachos* n. 6451 del Museo di Atene: *Staïs*, " Marbres et bronzes ", p. 269 e fig. a p. 268; l'Athena di Melesò: *Staïs*, op. cit., n. 6447, p. 283 e l'Athena arcaistica di Dresda: *Brunn-Bruckmann*, tav. 149.

30 Cfr. *E. Muybridge*, „ the human figure in motion ", Londra. 1904², p. 193, 3.

31 Un momento diverso è quello della corridrice vaticana, che pure è concepita frontalmente: *Helbig*, „ Führer, I³ n. 364 p. 234 sgg.; *Bulle*, op. cit., tav. 142 e col, 304 sgg.; *Springer-Della Seta*, " Manuale ". fig. 366, p. 206, ma ivi si tratta di un momento della corsa e non del passo essendo rappresentata Atalante che sta fermandosi per raccogliere le mele d' oro lasciate cadere da Hippomene: *A. Della Seta*, „ Atalante " in „ Ausonia ", VIII (1915) p. 1 sgg.

32 Vedasi la nota 57.

33 Il chiasmo fra il movimento delle braccia e quello delle gambe si trova espresso per la prima volta nel celebre bronzetto di Tubinga: *Hauser*, in „ Jahrbuch " X (1895) p. 182 sgg. ivi lett. anter.; *Bulle*, op, cit. tav. 89 e col. 176 sgg.; *Springer-Della Seta*, „ Manuale ", fig. 353, p. 194.

34 Per questo motivo negli schemi disegnativi vedasi la statua acefala di Siracusa: „ Not. d. Scavi ", 1915, fig. 13, p. 199 di cui più avanti riprodotta nella nostra fig. 5.

35 *Furtwängler-Wolters*, „ Beschreibung " n. 47, p. 49 sgg.; *Springer-Della Seta*, „ Manuale ", fig. 298, p. 160.

36 *Staïs*, „ Marbre et Bronzes ", n. 28, p. 22; *Löwy*, „ Typenwanderungen ", in „ Jahreshefte ", XII (1909), p. 263 sg.

37 *Brunn-Bruckmann*, tav. 561 e testo di *H. Lechat; Löwy*, l. c.

38 *Kekulè*, „ die griech. Skulptur ", p. 43 sgg.; *Löwy*, op. cit., p. 269 sgg.

39 *Dickins*, „ Catalogue of the Acropolis Museum ", Cambridge, 1912, n. 679, p. 223 sgg.; *Bulle*, op. cit., tav. 238.

40 *Perrot*, „ Histoire ", VIII, Parigi, 1903, tvv. IX-X, p. 452 sgg. È probabile che Polimede intendesse rappresentare delle figure in movimento, ma i suoi *kouroi* non si differenziano in nulla dai soliti apollini fermi.

41 *Perrot*, op. cit., tav. XI e p. 472 sg.

42 *A. Della Seta*, in „ Bull. Com. " XXXVI (1908) p. 3 sgg. e tav. I-III. Il soggetto della statua Borghese resta nel campo delle ipotesi causa la mancanza degli attributi, della testa e del puntello, che pure poteva dare qualche luce. Per la presenza della *chlaina*, io propenderei tuttavia per un Poseidon, che brandisce il tridente e confronterei con le note monete di Posidonia: *Carelli*, „ Numorum Italiae veteris tabulae ", Lipsia, 1850, tav. 127-129; „ Catalogue of the gr. Coins in the Br. Museum, Italy ", Londra, 1873, p. 265 sgg. Si veda tuttavia anche il piccolo Zeus arcaico di Olimpia in *Perrot*, „ Histoire ", VIII, fig. 349, 3, p. 695; il Feremone sulle monete di Messana: *Pace*, „ Arte e artisti ", p. 526 sgg. e fig. 44 a p. 532; e un bronzetto del Museo di Ancona, proveniente da Apiro (Macerata), rappresentante Ares: *I. Dall'Osso*, „ Guida del Museo di Ancona ", Ancona, 1915, fig. a p. 105.

43 *Fr. Winter*, op. cit. p. 83. Io propenderei a collocare questa statua o nell'ambiente delle sculture di Olimpia, ma alquanto posteriore ben inteso, o, meglio ancora, in quello dei niobidi sallustiani. L'incertezza deriva dalla testa, che certo non è fedele, se pure non è del tutto estranea al tipo del corpo.

44 Lo rileva anche il *Winter*. op. cit. p. 84.

45 Appunto per questo il *Wolters*, „ über eine Statue der Artemis Laphria " in „ athen. Mitt. " XIV (1889) p. 133 sgg. accettando l'ipotesi dello *Studniczka*, „ röm. Mitt. " III (1888) p. 277 sgg. che l'Artemide di Pompei fosse la Laphria di Patrasso, opera di Menaichmos e Soidas, vedeva nell' Artemide Colonna, per le notevoli somiglianze con quella di Pompei, l' imitazione della Laphria, che Damofonte aveva fatto per Messene. Contro l' ipotesi dello *Studniczka* e per la questione della Laphria in genere si veda il mio scritto in „ Annuario della scuola d'Atene ", II, (1915) p. 181 sgg. Il fatto che i monumenti nei quali il passo frontale ha trovato piena e migliore espressione Apollo di Veio, statua Duprè, Artemide Colonna, mostrano tutti, per indizi vari, di dipendere più o meno direttamente dall'Artemide di Pompei, potrebbe forse indurre a localizzare anche più la soluzione di questo problema, il che lo renderebbe anche più singolare.

46 *Kekulè*, „ die griech. Skulptur ", p. 135; *Schröder*, in „ Jahrbuch ", XXVI (1911) p. 34 sgg.

47 Le stesse caratteristiche di tridimensionalità e di chiasmo sono molto evidenti anche nella Polinnia: *Helbig*, „ Führer, I^3, n. 266, p. 175 sg.; *Bulle*, op. cit., tav. 133 e col. 282 sg. Anche la Melpomene: *Helbig*, „ Führer ", I^3, n. 267, p. 176, rappresenta un motivo nettamente lisippeo. Una datazione più alta è stata invece sostenuta dal *Klein*, „ Praxiteles ", p. 227, nota 1.

48 *Furtwängler-Wolters*, „ Beschreibung ", n. 213 *a*, p. 104. Un esempio più antico e simile è l'Apollo Jacobsen: *P. Arndt*, „ la glyptotheque Ny Carlsberg ", p. 55 e tav. 33.

49 *Helbig*, " Führer, II^3, n. 1564, p. 252 sg.; *Bulle*, op. cit., tav. 79 e col. 148 sgg.; *Springer-Della Seta*, „ Manuale ", fig. 639, p. 359.

50 *Kekulé*, „ die griech. Skulptur ", p. 290 sg.; *Bulle*, op. cit. tav. 138 e col 194.

51 *Sogliano* in „ Guida Ruesch ", n. 814, p. 201 sg.; *Bulle*. op. cit., tav. 102 e col. 194; *Springer-Della Seta*, „ Manuale ", fig. 673, p. 372.

52 Si confronti il movimento analogo della Nike di Samotracia: *Bulle*, op. cit., tav. 139 e col 295 sgg.; *Springer-Della Seta*, „ Manuale ", fig, 562, p. 320.

53 *Kekulè*, op. cit. p. 266.

54 *V. Pica*, „ L'Arte mondiale a Roma ", Bergamo, 1912, p. 426.

55 *Giglioli*, op. cit., fig. 5, p. 20.

56 Infatti nell' Apollo la distanza dei due polpacci, misurata esternamente è di m. 0.36, mentre nell' Hermes è di m. 0,22 soltanto.

57 Non occorrono esempi, chè dall'Apollo Samio di Theodoros e Telekles: Diodoro 1,98, al donario di Egospotami a Delfi: *Fouilles de Delphes*, III, 1910, n. 50-69, al quale collaborarono ben nove artisti, è una tradizione ininterrotta.

58 *Giglioli*, op. cit., tav. VII.

59 *Giglioli*, op. cit., tav. IV-V.

60 Differente è anche il modo di fare i riccioli che incorniciano la fronte, a piccole spirali verticali nell' Apollo, a semplici e piccoli riccioli nell' Hermes, ma ciò può essere un semplice elemento di caratterizzazione delle due figure.

61 Il confronto della copia di Napoli con l' altra di Castiglion della Pescaia (vedi nota sg.) dimostra come quella sia di lavoro alquanto sommario. A ciò si aggiunga che queste statuette, rispetto all' originale, sono probabilmente fortemente ridotte di proporzioni, il che non può non avere influito sul grado di fedeltà. Le monete di Augusto sulle quali appare lo stesso tipo: *Cohen*, „ Med. impér ", I, 1880, p. 87, n. 171 sgg. e n. 177, ci attestano infatti che l' originale era il simulacro di qualche tempio e nei primi decenni del V sec. vi fu come una predilezione per le statue di piccole proporzioni, ma il teschio di cervo, che serve di puntello nella replica di Castiglion della Pescaia, sembra accennare ad un originale criselefantino che presuppone proporzioni notevoli quando non si voglia pensare ad un originale in terracotta, cosa possibilissima trattandosi di un monumento siciliano, nel qual caso non stupirebbe che anch' esso fosse di proporzioni tanto piccole. Ad ogni modo non si tratta di statuette semplicemente ispirate a un determinato tipo, come è il caso delle note riproduzioni della *parthenos* di Fidia, ma, data la loro uniformità, di vere e proprie copie da una copia-archetipo meccanicamente ridotta dall' originale. Di questo procedere dei copisti romani e del grado di fedeltà che con esso sapevano raggiungere, abbiamo la prova in quei casi nei quali il tipo ci è conservato tanto nelle proporzioni originali, quanto in proporzioni ridotte. Basti ricordare l' Hermes della sala della Biga al Vaticano: *Helbig*, „ Führer ", I^3, n. 325, p. 215; e la sua riduzione della Galleria dei Candelabri e ancora il tipo policleteo con il pugno dietro il fianco, nelle repliche grandi, come il torso 11616 del Museo delle Terme: *Helbig*, „ Führer. II^3, n. 1343, p. 131 e nelle riduzioni, come la statuetta Baracco n. 109: *Helbig*, „ Führer ", I^3, n. 1100, p. 615 sg.

62 *L. A. Milani*, in „ Studi e Materiali ", I, (1899-1901), p. 119 sgg. e tav. III; „ R. Museo Archeologico di Firenze ", 1912, I, p. 69 sg. e p. 161, II, tav. CXLV; *C. Anti*, in „ Annuario della Scuola d' Atene, II, (1915) fig. 2, p. 182.

63 *C. Anti*, op. cit., p. 181 sgg. e p. 199; *B. Pace*, „ Arte e artisti ", p. 521.

64 *P. Orsi*, in „ Not. d. Scavi ", 1915, p. 199 e fig. 13. La fotografia riprodotta alla nostra fig. 5 mi è stata gentilmente favorita dal prof. P. Orsi al quale rinnovo i miei più vivi ringraziamenti.

65 *P. Orsi*, in „ Mon. dei Lincei ", XXV (1919) col. 570, sgg. e fig. 161.

66 *E. Pais*, „ Ricerche storiche e geografiche sull' Italia antica ", Torino, 1908, p. 307 sgg.

67 *B. Pace*, „ Arte e artisti ", p. 484.

68 Varrone presso Plinio N. H. 35, 154.

69 Anche il *Giglioli*, op. cit., p. 28, richiama le grandi terracotte di Grammichele, Locri Epizefiri e Medma; in proposito vedi: *P. Orsi*, „ Statua fittile di Grammichele " in „ Mon. Lincei " XVIII (1908) p. 136 sgg.; *G. E. Rizzo*, „ Statua fittile di Imessa etc. "; *G. E. Rizzo*, „ Busti fittili di Agrigento " in Jahreshefte ", 1910, p. 77 sgg.

QUALCHE PROBLEMA SULLE COLONNE ROMANE DI S. LORENZO MAGGIORE IN MILANO

ONNERET de Villard Ugo, l'unico studioso che ricercando gli avanzi di Milano romana abbia lavorato con metodo scientifico e solida preparazione tecnica, uscendo una buona volta dalle viete idiosincrasie del dilettantismo provinciale, otto anni fa, in un suo lavoro sopra la chiesa di S. Lorenzo,[1] presentava come definitive per il colonnato romano le conclusioni seguenti:

1° le colonne furono edificate al tempo della prima tetrarchia;
2° si trovano al loro posto e nel piano originale.[2]

In attesa ch'egli mandi alle stampe risultati sulla topografia di Milano imperiale, accumulati seguendo oramai da quindici anni l'esplorazione del sottosuolo nei lavori di pubblica utilità e raccogliendo la documentazione dei secoli bassi riguardo alla „ mappa " dei fondi urbani e degli edifici che contenevano, credo opportuno rivedere con questo mio scritto le sue affermazioni sopra quel colonnato che si credeva finora dai più il solo resto architettonico *in situ* della seconda residenza dell'impero.[3]

[1] Il *Politecnico*, 1911, p. 332 e 398 segg.

[2] *l. c.* p. 343 e p. 409. Cfr. l'art. del medesimo autore in questo *Bollettino*, 1911, p. 276.

[3] J. Kohte. *Die Kirche S. Lorenzo*, p. 25: „ das einzige, aber hochmerkenwerthe Wahrzeichen Mailands aus der römische Kaiserzeit ". Oggi possiamo dire che questo vanto è passato alla torre rotonda del Monastero Maggiore di cui il Monneret ha compiuto il rilievo facendo alla base gli scavi esplorativi; cfr. *Notizie degli scavi* 1917, p. 225. Il carattere romano del monumento era già stato affermato nel 1906 dal Malaguzzi Valeri, *Milano* (nella serie, *Italia artistica*, diretta da Corrado Ricci) Vol. I p. 12; l'indicazione dei „ diametri " toglie ogni dubbio sopra l'identità della torre. Va soltanto imputato alla grossolana ignoranza di qualche compilatore storico-artistico, se nella *Guida del Touring. C. I.* non si tenne conto che della lapide moderna con l'attribuzione all'arcivescovo Ansperto. Ignoranza tanto più deplorevole e ostinata se pensiamo che nel 1915 io feci la opportuna correzione, rivedendo sulle bozze della 2ª edizione la parte archeologica di Milano. Appunto allora feci anch'io degli studi sulla torre e proposi al senatore Luca Beltrami, conservatore del Castello Sforzesco, di eseguire lo scavo alla base e di esplorare i sotterranei contigui, proponendogli anche di far rilevare in fotografia i bellissimi particolari di struttura per gli opportuni confronti sugli edifici romani congeneri, specialmente le torri della cinta aureliana di Roma. Venendo a Milano Giacomo Boni, ebbi il piacere di accompagnarlo sul posto per mostrargli il monumento ch'egli ignorava. La mia chiamata sotto le armi mi impedì di compiere il disegnato lavoro e godo che il Monneret, il quale era al fatto dai miei propositi, mi abbia preceduto. Io credetti allora che la torre, essendo rotonda, per le analogie con le fortificazioni già note, fiancheggiasse una porta e a poca distanza si dovessero cercare nel sottosuolo le fondazioni di quella gemella del lato sinistro. Il M. mi comunica invece che da' suoi scavi risulta il contrario e, cioè, che la torre era chiusa in due cortine di mura.

84c

Ediz. Broggi

Milano — Colonne romane a S. Lorenzo

Fot. Ferrario

Milano — Colonne a S. Lorenzo. (Dettaglio)

Egli non fa nè l'analisi delle strutture, nè si riferisce a edifizi datati che possano dare un punto d'appoggio qualsiasi per determinare la cronologia in rapporto alla tecnica. Io non so se, considerando il colonnato come una costruzione originale dell'età di Diocleziano, egli si sia posto il problema dei rapporti tra questi ed altri monumenti della stessa epoca: certo è che nel suo scritto non ne parla.

I. — *Carattere della costruzione*

Guardando la fronte nel disegno qui unito (fig. 4)[1] vien fatto di pensare a grandi propilei come quelli del maggior tempio eliopolitano,[2] dove abbiamo una facciata su podio, con dodici colonne chiuse ai lati da due piloni quadrati in forma di torri e separate nel mezzo da un archivolto che alleggerisce il timpano, secondo un tipo costruttivo venuto in uso nell'Asia minore durante l'età ellenistica.[3] L'edificio si può ben intendere dalle monete di Philippus Arabs e di Otacilia,[4] confrontando con i rilievi e il restauro grafico eseguiti dal Krenker sotto la direzione di Koldewey nella spedizione del 1899.[5]

Somiglianza puramente accidentale: la facciata di Baalbek, che ha l'unica ragion d'essere dall'enorme complesso architettonico, benchè sia di quattro colonne e ca. dieci metri minore, è alzata di 7 metri sul piano di base, nella prima d'un sistema di terrazze, a cui si accede per una scala divisa in tre rampe da due pianerottoli. Là i sostegni reggono, con la trabeazione, il tetto e l'intervallo di mezzo è in proporzione al giro dell'arco e all'altezza del timpano: qui nulla ci può far credere che esistesse una soprastruttura analoga, mentre l'intercolunnio maggiore[6] non ha rapporto sufficiente per una funzione simile, nè riguardo alla larghezza della facciata, nè rispetto alle parti superiori che potremmo immaginarci scomparse.

[1] Cfr. Amati *Antichità esistenti in Milano presso S. Lorenzo*, tav. II. Kohte *l. c.* tav. V fig. 1. Una fotografia non riesce per mancanza di spazio. L'angolo massimo da sud concede soltanto uno scorcio come quello riprodotto in Malaguzzi Valeri *l. c.* I, p. 11, e quello della fot. Brogi 3839[a], e in tav. I, anteriore alla costruzione delle tramvie elettriche. Per la veduta del lato interno, est, v. Romussi, *Milano ne' suoi monum.*, tav. VII.

[2] *Jahrbuch d. K. D. A. Instituts*, 1901 tav. IV e 1902 p. 110, cfr. G. Rivoira, *Origini dell'architettura lombarda* 2[a] ed., p. 531 seg. Nel rapporto della spedizione i propilei sono attribuiti all'epoca di Antonino Pio, come il grande cortile quadrato, sulla scorta di Iohannes Malalas, mentre il Rivoira crede che siano posteriori, anzi del tempo di Philippus Arabs: nessuno presenta elementi bastevoli a risolvere il problema. Le monete coloniali, che i tedeschi mostrano di non conoscere, danno veramente l'idea d'uno sviluppo progressivo delle costruzioni anteriori del recinto, ma non bastano per datarne con qualche esattezza le fasi. Il Weigand ha stabilito il carattere augusteo di parecchi elementi decorativi del tempio (*Jahrbuch* 1914 p. 43 segg.) rettificando la notizia del cronografo bizantino, che pure deve avere il suo significato nei problemi ora accennati.

[3] L'origine va ricercata tra le applicazioni dell'arco tanto acutamente studiate nell'architettura ellenistica dal Leroux, *Édifice hypostyle* p. 210 segg. Per l'età imperiale cfr. Durm, *Baukunst der Etrusker und Römer* p. 402 seg.

[4] Rivoira, *l. c.*, fig. 55–56.

[5] *Jahrbuch* 1901, tav. VI.

[6] Nei propilei è di circa 5 metri, nel colonnato circa di 4, mentre le rispettive lunghezze sono di 50 e 60 metri circa.

* * *

Dando la precedenza nel tempo al filare di colonne, il Monneret ce lo presenta come il nucleo del complesso di costruzioni che si sarebbe sviluppato successivamente in dipendenza di quello. E poichè nella pianta (fig. 1), risulta evidente il nesso con la basilica a guisa d'avancorpo della fronte,[1] con l'arco di mezzo che costituisce l'ingresso monumentale in esatta rispondenza alla porta maggiore e col medesimo asse dell'edificio,[2] accettando per ipotesi la conclusione accennata ne consegue che la chiesa sarebbe stata costruita circa tre secoli dopo per completarlo, forse sostituendo la costruzione originaria eretta insieme con questo. Ciò ripugna alla logica non meno che ai dati positivi, quali si rilevano studiando il monumento.

Le strutture, oltre le colonne e l'epistilio, sono queste:

1.) Stilobate in blocchi di ceppo[3] squadrati di grandezza ineguale: a nord presso il pilastro un blocco di marmo con frammento d'iscrizione romana.[4] Come dal rilievo fig. 6 risultò riempito con muratura e poggiato su doppio filare di blocchi che continua sotto l'arco di mezzo: altri simili congiungono le fondazioni dei piedritti degli archi laterali e uno, probabilmente alla stessa profondità, corre sotto la soglia della canonica.[5] Larghezza circa cm. 10 più di quella del plinto delle colonne. Altezza: sopra la fondazione circa m. 1.85; sopra il selciato odierno presso la prima colonna m. 1; presso l'ultima m. 0.40; il basamento è orizzontale mentre il suolo è in declivio saliente, specialmente accentuato dall'imbocco di Piazza Vetra al Ponte.

2.) Copertura: archi abbassati ineguali sopra ogni intercolunnio formati da grandi mattoni (cfr. tav. II) e visibilmente larghi quanto l'architrave; il raggio varia assai secondo i dislivelli di quello; lateralmente s'impostano su blocchi ineguali di granito o ceppo di forma trapezoidale, come chiavi d'arco rovesciate,

[1] L'area interposta costituiva il sagrato e fu usata nei secoli bassi come cimitero. Varie inumazioni vennero in luce durante lo scavo del 1830 tra il pilone e l'andito della canonica, vedi *Politecnico* l. c. p. 341 e il rilievo qui riprodotto fig. 4.

[2] Il pronao, che ha un asse divergente, fu costruito nel 1893, su progetto dell'ingegnere C. Nava. Cfr. *Politecnico*, l. c., p. 345.

[3] Conglomerato alluvionale che si cava a nord di Milano, cfr. Kohte, l. c. Gli strati sabbiosi danno un tipo d'arenaria a grano fine usato per lavori d'ornato e di figura, quelli ghiaiosi il più grossolano; cfr. E. Artini, *Le rocce*, p. 188. I blocchi del basamento sono di vena mista con prevalenza del primo tipo.

[4] C. I L., V, 2, n. 5927 paleografia del I-II sec.; credo sia un'aggiunta del sec. XVII. Nel 1605 fu rinvenuta scavando a piè delle colonne l'iscrizione dedicatoria a Lucio Vero, n. 5805. Ora il signor Giuseppe Ostinelli mi segnala una lettera d'un Mons. Gio. Giacomo Terzaghi, datata al 12 settembre di quell'anno, indirizzata al cardinal Federigo Borromeo (Bibl. Ambrosiana, G. 194 infer., n. 50), per informarlo che il vicario di Provvisione ha fatto eseguire lavori alle colonne, ritrovando „due prede" antiche. L'iscrizione integra fu murata nel pilastro nord ed è ben conosciuta per l'importanza del testo: mi sembra logico pensare che questa sia la seconda lapide menzionata da quel documento. Il marmo fu rilavorato in età romana. Le sei lettere superstiti si leggono sul fianco a est; snlla faccia superiore vi sono cavità che l'Amati credette tracce d'ornato; a me sembrano incassature di lettere in bronzo.

[5] Cf. Amati, *l. c.*, p. 24. Il filare è misto di granito grigio e di marmo bianco. Quello dell'arco nord risulta in sezione a circa 20 cm. sotto il selciato d'allora.

tranne sopra gli intercolunni 7-8-9-10 ove sono eseguiti in piccoli mattoni di tipo moderno e dove mancano i blocchi in vivo, sostituiti da ceppi assai più piccoli, incassati nel muro e visibili solamente dal lato esterno. Gli interstizî inferiori e gli angoli riempiti in muratura. L' arcata centrale è pure costruita in grandi mattoni di spessore ineguale, frammisti ad altri piccoli, specialmente nella parte superiore ch' è assai mal congegnata; due cunei di serizzo allacciano la struttura laterizia, uno per lato, circa all' altezza del vecchio tetto, i pennacchi di piccoli mattoni sono coperti con lastre di gneiss e displuviano sui culmini contigui. Sopra gli archi tre piani di mattoni adagiati con aggetto laterale, opera eseguita con l' ultimo restauro 1911 (manca nella fotografia Brogi) per riparare i capitelli dalle intemperie (confronta il rilievo fig. 7). Il culmine ha una copertura d' embrici a due spioventi.

3.) Pilastri laterali (v. sezione fig. 3), in piccoli mattoni, che reggono l' epistilio: ca. m. 3.60 sotto questo sono impostati gli archi normali al colonnato (v. Kohte, l. c., tav. V, n. 3-4). Quello nord a sesto acuto di tipo gotico,[1] l' altro è a tutto sesto un po' abbassato. La muratura sovrastante di quest' ultimo ha ceduto avvallando i piani laterizî verso il mezzo: crepe oblique visibili e rattoppi di varie malte. I piedritti collegati alle colonne hanno la parte inferiore in vivo: a nord contînua lo zoccolo, a sud è alta circa m. 1.58 sopra il piano stradale, in ceppo fine e di struttura accurata. Aggiunte recenti (XVI-XVII sec.) mi sembrano gli zoccoli di materiali diversi che sostengono due cappelline con immagini sacre applicate sui capi estremi (nord e sud). I piedritti posteriori sono inseriti nei muri delle case e intonacati.

Guardando il colonnato del suo stato presente anche un mediocre conoscitore di architettura romana s' accorge di un fatto essenziale: le parti marmoree non hanno alcun rapporto con le altre, sia dal lato tecnico-stilistico che da quello strutturale. Questo è tanto evidente che io non so come si possa immaginare il contrario e cioè che il colonnato sia stato costruito così in età romana, con gli archi abbassati di cotto sopra, l' epistilio ionico, aventi la funzione di allacciare l' insieme ai pilastri di fianco.

2. — *Tecnica e stratigrafia.*

Di genuinamente antico non ci sono, oltre i fusti e i capitelli, che i pezzi di architrave, sostituiti negli intercolunni 1-2-6-7-8-9-10 da due rozze travi accostate di granito, senza che gli archi sovrastanti ci permettano di pensare ad un rimaneggiamento posteriore per restaurare una avaria sopravvenuta nei pezzi marmorei[2] tranne dove notammo la diversa muratura rispondente a travi di granito rosso. Dunque non solamente i costruttori adoperavano materiali d' una fabbrica ante-

[1] Probabilmente fu ricostruito nel sec. XV in armonia con la casa contigua (ora n. 29 di corso Ticinese) che ha finestre in cotto, dell'epoca, con archetto gotico e cornice a tortiglione.

[2] Ciò smentisce l' asserzione del Kohte, l. c., p. 25 seg., che siano stati sostituiti „ in opera „ agli epistili marmorei. Le dimensioni dei mattoni rispondono a quelle romane, ma non bastano a determinare l' epoca come volle il K.

riore, ma questi erano tanto mal ridotti che ben poco se ne poteva scegliere di parti complete, erano dunque pezzi d' architettura raccolti da un edificio in rovina. [1]

Il medesimo fatto risulta dalla incongruenza tra le parti delle colonne, già avvertita dall' Amati [2] che l' attribuisce ad uno scambio avvenuto trasportandole in un piano più alto, senza pensare che questa supposizione è contraria alla più elementare economia di lavoro. Così il secondo e il terzo capitello non corrispondono al diametro dei fusti, e più di una la colonna risulta più alta delle altre per la mancanza del rozzo plinto interposto fra l' abaco e l' epistilio. [3]

Ma l' assurdo risulta più che mai perchè un costruttore che conosceva l' ordine corinzio non poteva materialmente concepire l' epistilio senza la sua trabeazione, specialmente in un clima come il nostro, esponendo tutte le parti espanse del capitello alla distruzione degli agenti atmosferici, com' è avvenuto, mancando con la cornice [4] il complemento necessario della struttura. Ecco perchè sulle due fronti i capitelli sono ridotti ormai a tronchi informi e danno a questi avanzi un aspetto così goffo ed infelice, tanto caratteristico nella sua deformità. Neppure la parte inferiore può interpretarsi diversamente. In tutta quanta l' antichità lo stilobate risponde al pavimento, qui invece abbiamo un parapetto interrotto nell' arco d' ingresso dove non v' è alcuna traccia di rilavorazione nei blocchi terminali. [5] E poichè l' unico modo di spiegarci la sopraelevazione sarebbe l' immaginare questa come la parte superiore di un podio distrutto, il che non regge dinnanzi ai risultati stratigrafici, [6] risulta che il basamento a muricciolo divide due aree come nei chiostri romanici lasciando libera solamente l' entrata, [7] ossia rappresenta un tipo costruttivo concepibile soltanto nel medioevo.

Il rilievo degli scavi, ch'io riproduco (figg. 4-6) dal lavoro dell'Amati, [8] basta a risolvere in senso negativo la questione dell' eventuale rapporto d' origine con avanzi

[1] Che questo avesse un numero maggiore di colonne si deduce dagli avanzi trovati scavando, cfr. Amati l. c. p. 23: due frammenti di fusto, uno di base e due di capitelli. Altri frammenti adoperati nelle fondazioni avevano con ogni probabilità la stessa provenienza.

[2] L. c., p. 25.

[3] La colonna 28 [segnata in pianta] dovrebbe risultare più corta delle altre, la 5 altrettanto più lunga perchè manca l' aggiunta su l' abaco.

[4] I quattro frammenti di cornice murati nel piedritto dei due archi terminali che l'Amati volle mettere in relazione con le colonne (cfr. l. c., tav. IV fig. 13) misurano circa 20 cm. d'altezza dall'ovolo alla gola e sarebbe ridicolo discuterne. Il Koitе, l. c., p. 26, volle che lo stile si debba giudicare più tardo di quello dei capitelli, ma senza darne una ragione sufficiente. Le murature occupano tutto lo spessore dell' architrave tranne i pochi centimetri del kymation, escludendo in ogni caso la collocazione d' un fregio qualsiasi. L'Amati, preoccupato sempre di non abbandonare l'ipotesi d' un edificio in luogo, vuol dedurre da questo l'esistenza di un soffitto.

[5] Ciò è tanto evidente che il Sangallo segnò nel suo schizzo (riprod. da Monneret *Boll. d'Arte*, l. c., p. 273, fig. 2) le basi isolate e non lo zoccolo, senza tener conto dell'altimetria.

[6] L'Amati, p. 23 seg., nega l' esistenza d' una gradinata nel lato ovest perchè la fondazione scende a piombo.

[7] Dunque non interrotto levando una colonna come voleva l'Amati. Il Koitе, l. c., p. 26, mostra di credere che l'arco abbia il carattere d' una costruzione romana originale e richiama quelli su colonne del peristilio del palazzo di Spalato, senza tener conto delle incongruenze grossolane che nascono da un tal paragone tra due cose tanto disformi.

[8] Gli scavi furono due, 1820 e 1830, ma i risultati del primo rimasero definitivi sotto questo rispetto; l. c. p. 5, cfr. Monneret, l. c., p. 339-341.

in luogo di una stessa unità architettonica: il basamento alto un metro e mezzo [1] poggia sopra una fondazione in muratura eseguita utilizzando materiale di demolizione. [2] Le fondazioni sovrastano il selciato della strada romana [3] che sta circa m. 1,50 sotto quello moderno del lato sud, a m. 2,40 sotto l'imbocco del vicolo di S. Aquilino (presso la lettera D) ed è circa un metro più basso del filare di ceppo fra i due piedritti dell'arco. E poichè le tracce del selciato ricompaiono di là dallo stilobate presso la 14ª colonna (4*), mentre quelle di interni con avanzi di pavimenti a musaico vennero in luce presso le case (13 angolo est e 7), possiamo indurre che l'area stradale non giungeva oltre la base dipinta che doveva pure appartenere a un interno e rimane nel punto più a ovest. I dati sono troppo frammentarî per poter dare una planimetria dello strato romano e meno ancora determinarne i periodi senza riconoscere il tipo e i nessi delle varie strutture nelle fondazioni che l'A. chiama intatte (n. 15-16-17), anteriori e sottostanti a quelle del colonnato. [4] Importante è l'identificazione di frammenti architettonici di ceppo nella posizione segnata al n. 16, perchè ne ricollega il materiale a quello che forma la platea di fondazione sotto la cappella di S. Aquilino [5] e che fu trovato nel sottosuolo di piazza Vetra, [6] proveniente dalla demolizione di un portico a tre ordini sovrapposti, databile all'incirca nel III sec. d. Cr. [7] L'Amati benchè guidato più dal buon senso, che dall'esperienza archeologica, rileva

[1] Le piante del Cagnola (*Boll. d'Arte* l. c., p. 278) e dell'Amati che ricostruiscono terme o basilica collocando, ambedue, le colonne sopra un basamento con accesso a scalinata, sono puramente fantastiche. Crederei inutile farne cenno se il Monneret, nel *Boll. d'Arte*, non avesse mostrato di dare qualche peso alla prima, riguardo alle pretese murature romane accennate dal Cagnola, ma non riconosciute da nessuno. Anche la pianta di Ubsch che ricostruisce un grande atrio chiuso tra il colonnato e la chiesa (cfr. Durm, *Handbuch d. Architektur*, II, 3 p. 691, fig. 262 da Dehio e Bezold, *Kirchliche Baukunst d. Abendlandes*) non si appoggia su alcun dato reale come l'asserzione di maggiore antichità per il colonnato, ivi. p. 64. Così nulla conclude la nota manoscritta dei disegni eseguiti nel 600, citata dal Monneret, come egli stesso ebbe a riferirmi. In ogni caso a nulla possono valere accenni così vaghi ed incerti, dove contano soltanto l'analisi delle strutture fatte direttamente e i rilievi tridimensionali esatti.

[2] L'A. ci dà due notizie contraddittorie per il tipo della struttura. Essendo quasi completamente nascoste dalle murature di rinforzo eseguite nel 1811 (cfr. Monneret, *Politecnico*, p. 338) egli non potè vederle che in due punti isolati. Sulla linea A–B (p. 12) dice che il fondamento è in mattoni con disposizione regolare che ricorda il " lavoro a spiga " (*opus spicatum*) dei muri romani, mentre sotto la colonna 4* (p. 20) sarebbe eseguito con signino rosso (calcina e coccio pesto) e frammenti di marmo.

[3] Nulla giustifica la supposizione dell'Amati (pag. 24) che sia medioevale. La forma irregolare dei blocchi che all'A. suggerì la denominazione di " opera incerta " ne riconduce il tipo a quello del frammento trovato sotto il crocicchio di via Torino con le vie Spadari e Speronari, ora ricomposto nel castello Sforzesco. Cfr. Romussi, l. c., p. 119, nota 1.

[4] Nella sezione C–D fig. 3, le fondazioni n. 17 risultano di circa mezzo metro sotto il livello del selciato romano. Il loro allineamento in continuazione con lo stilobate non istabilisce alcun rapporto mentre i frammenti isolati verso la porta della città rimangono più che mai enigmatici.

[5] l. c., p. 25 parla di " epistili " senza dubbio ionici come quelli riprodotti.

[6] Nell'angolo nord-ovest presso la continuazione di via Vetraschi, nel 1914. L'architetto L. Giani della fabbriceria di S. Lorenzo me ne favorì allora un rilievo.

[7] Il fatto rende assai dubbia l'induzione dell'A. che quivi non fosse la strada, perchè lo scarico del materiale è con ogni probabilità posteriore alla data del selciato. È pure incerto che i frammenti di musaico trovati nella posizione n. 16 conservassero la collocazione originaria, non essendovi qui un punto fisso di riferimento, come l'ara dipinta che determina un'area interna per quelli ai nn. 13 e 7.

esattamente che le colonne non potevano essere nella quota romana.[1] Questo è il fatto che possiamo accettare con un valore assoluto, mentre del tutto ipotetica è l'affermazione ch'esse abbiano conservato la collocazione in pianta e la disposizione come in origine. Data la profondità del pavimento romano, bisogna credere che la parte apparente non sia mai stata molto maggiore di quella d'oggi, e cioè che il basamento sia stato costruito dopo l'assestamento dei livelli odierni, tranne il declivio dell'aggere rispondente all'alzata del ponte e alla cinta fortificata del Naviglio a sud.

Io non credo che esista un criterio esatto di cronologia per le strutture murarie dei secoli bassi in Milano e perciò, in mancanza di residui monumentali databili da cui trarre dei punti sicuri di riferimento, non tento neppure di fare delle ipotesi sopra le murature che rappresentano la parte costruttiva genuina del colonnato: archi e pilastri.[2] Però, dalle osservazioni precedenti, un fatto mi sembra logicamente discendere: le colonne furono qui collocate da uomini che non avevano alcuna conoscenza degli ordini classici, usando un materiale *occasionale* a scopo decorativo, ma senza alcun rapporto organico rispetto ad un complesso architettonico e con mezzi tecnici assolutamente inadeguati alle porzioni antiche adoperate.

La povertà di mezzi meccanici della posa in opera e l'imperizia quasi barbara di chi ha eseguito il lavoro si riconoscono agevolmente nella collocazione dei rocchi fuori di squadro. Di solito[3] sono i listelli e le scanalature spostati a destra, nel primo pezzo del fusto, rispetto a quelli lavorati insieme alla base, ma, in più di un caso, si verifica un sensibile spostamento dell'asse per modo che la sezione del fusto strapiomba di qualche centimetro sopra uno dei lati.[4] Nella collocazione originale ciò non sarebbe mai avvenuto perchè gli antichi finivano sempre in opera le colonne di questo tipo, abbozzate in cantiere, per ottenere la regolarità delle scanalature e la perfetta aderenza degli spigoli lavorati.[5] L'anomalia rende evidente la mancanza

[1] Ciò confermò quanto avevano supposto un conte Silva, il veronese Pinali e il grande Ennio Quirino Visconti: evidentemente per analogia stratigrafica con i monumenti di Roma, Cfr. MONNERET l. c., p. 335. Gli argomenti addotti in contrario dall'architetto G. Besia nella *Biblioteca Italiana*, articolo citato dal M., sono tali che non vale assolutamente la pena di parlarne.

[2] L'arco nord è rifatto nel sec. XV, come già dissi, l'altro assai rattoppato; la copertura contigua all'arco di mezzo è rilavorata. Noterò soltanto le evidenti somiglianze con le murature genuine dell'atrio costruito dall'arcivescovo Ansperto (868-891) davanti la basilica di S. Ambrogio. Le arcate della fronte esterna ricordano assai da vicino l'arco centrale del colonnato, tanto per la forma che per la tecnica: mattoni più alti che nel muro e blocchi in vivo inseriti. I piedritti sono in pietra e portano una cornice alla sommità. Lavori importanti furono eseguiti in S. Lorenzo nell'età longobarda con l'erezione delle quattro torri intorno alla cupola.

[3] In tutte le colonne, meno la 3ª e l'ultima, tale anomalia si avverte, benchè in misura diversa: i listelli sono spostati verso destra e l'uniformità dipende, senza dubbio, dalla identità dei mezzi meccanici che ripetevano lo stesso movimento. Le asimmetrie più notevoli sono queste: 5ª circa metà del listello, 13ª quasi tutto il listello, 14ª circa 3 mm., 15ª circa 1 cm. Lo spostamento della metà superiore del fusto è pure sensibile nella 4ª e 5ª colonna, nella 1ª è in senso inverso, e cioè a sinistra. Date le condizioni sismiche di Milano si deve escludere assolutamente che il fatto risulti da scosse vorticose di terremoti.

[4] Nella 1ª è lievemente fuori d'asse il rocchio superiore; 6ª il primo rocchio fuori d'asse verso destra; 7ª in avanti; 12ª strapiomba a sinistra circa cm. 1,5.

[5] Gli esemplari classici e colossali di questa tecnica sono le due colonne istoriate, monumenti funebri di Traiano e di Marco Aurelio, costruite con enormi tamburi di marmo pentelico. Soltanto lavorando così si potè ottenere che le minute figure rinscissero in ogni particolare perfette anche sulle giunzioni dei blocchi che diversamente, oltre la difficoltà di collocare le linee con esatta rispondenza, l'assestamento delle masse avrebbe malamente scheggiato gli spigoli in ogni giunzione.

di perni centrali metallici, d'uso costante tra le varie parti dei sostegni lapidei costruiti,[1] che assicuravano la stabilità e la coincidenza prefissa nelle superfici combacianti.

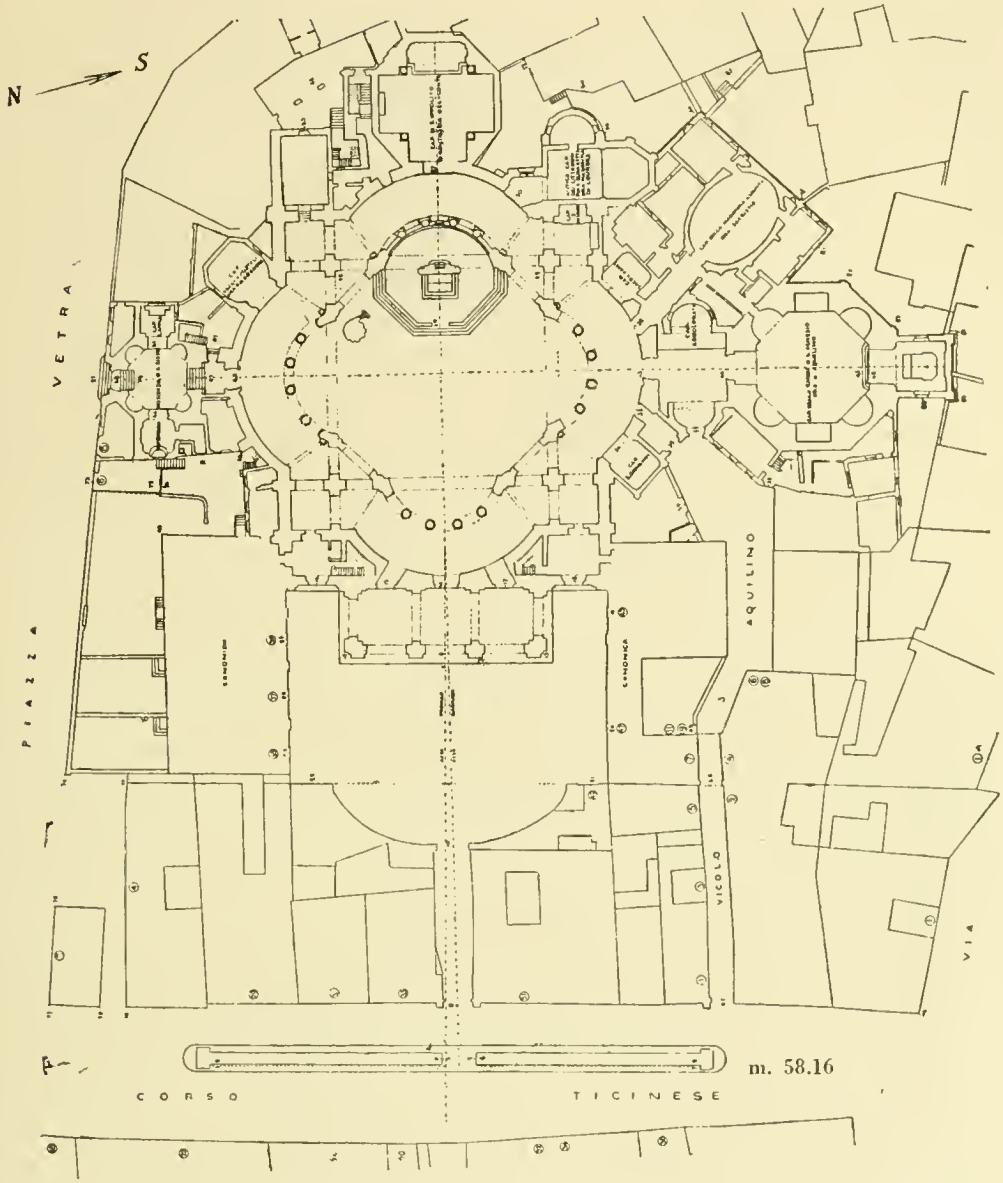


Fig. 1 — Gruppo edilizio di S. Lorenzo, ca. 1:900. — Rilievo dell'Uff. tecnico municipale. Per brevità, nel testo, l'orientazione del colonnato è indicata nord-sud.

Terminando le scanalature prima di porre in opera i tamburi, bisogna lasciare un interstizio che, togliendo il contatto, eviti tale inconveniente e le sezioni devono essere piccole per poterle girare e mettere a piombo. In quest'ultima guisa fu eseguito il colonnato del monumento di Vittorio Emanuele II a Roma: la polvere ha annerito le fessure e l'effetto, guardando dal basso, è veramente dei più disgraziati perchè i fusti sembrano tagliati a fette.

[1] Cfr. DURM, *Handbuch* II, 1, 3ª ed., p. 154 seg.

Nei rifacimenti dell' ultimo periodo romano vi son pure colonne ricomposte con pezzi disformi ed estranei tra loro: ad esempio tra quelle della fronte nel tempio di Saturno nel Foro, che fu riedificato in epoca tarda dopo un incendio attribuito generalmente, ma senza argomenti sicuri, al brevissimo regno dell' imperatore Carinus (282-284 d. Cr.),[1] più d' una è formata dalle due parti inferiori di due fusti diversi di granito liscio, in modo che la seconda ripete, capovolto, il profilo della prima. Ma l' apparente analogia dei fatti non ha alcun peso, perchè là v' è il carattere complessivo della costruzione e l' epigrafe dell' architrave che documenta il restauro e, per quanto in maniera approssimativa, l' epoca in cui fu eseguito, mentre qui non abbiamo che frammenti isolati da qualsiasi tipo costruttivo.

Ad abundantiam ricorderò che gl' interassi delle colonne variano, come si vede nel rilievo qui unito, (fig. 3), da un massimo di m. 3,28, tra la 3ª e la 4ª, a un minimo di m. 3,10, tra l' 8ª e la 9ª, presentando questa successione nei 14 intercolunnî delle due metà

3,23	3,21	3,28	3.25	3,23	3,23	3,22
3,10	3,18	3,15	3,15	3,14	3,11	3,17

per modo che risultano eguali soltanto rispettivamente le coppie contigue 5° - 6° e 10° - 11°.

3. — *Datazione tipologica dei frammenti architettonici.*

Lo stile dei frammenti romani può darci qualche criterio obbiettivo per determinare l' epoca in cui furono eseguiti, tenendo però presente che una serie storica delle sculture architettoniche non è stata finora stabilita neppure in Roma, dove tanto agevole sarebbe lo studio comparativo in base ai monumenti databili.

La colonna 11ª (fig. 7) alta m. 8,75 (il modulo m. 0,87) ha 24 scanalature, riempite da verghettature [2] fino a m. 2,485, e cioè poco più di un terzo.

Il listello, nella parte inferiore, è largo in media cm. 3.

Le proporzioni del fusto sono queste:

Altezza ca. m. 7,15 (8,60 volte il modulo); rastremazione di un decimo circa (1|9,66). L' entasis regolarmente ca. a metà altezza;[3] il diametro massimo segnato nel rilievo Annoni risulta circa a m. 3,68 e poichè le circonferenze fu-

[1] De Ruggero, *Il Foro*, p. 155. Cfr: Thedénat. *Le Forum romain* p. 17. La notizia storica (ivi p. 214) a cui l' ipotesi riconnette è troppo vaga per poterne trarre un indizio di qualche rilievo e, d' altra parte, se il tempio fu rimesso in piedi sotto Diocleziano, l' imperatore che fece costruire le Terme meravigliose e il grandioso palazzo di Salona, ci riesce veramente inconcepibile quel miserando e balordo pasticcio in uno dei momenti più splendidi dell' architettura romana. Probabilmente questo è uno degli ultimi tentativi di reazione contro la tenebrosa miseria che trasformò il Foro dei trionfatori nel „ Campo vaccino „ dei mandriani e va attribuito ad un epoca di molto posteriore. La paleografia dell' iscrizione non fornisce un dato esatto per la cronologia.

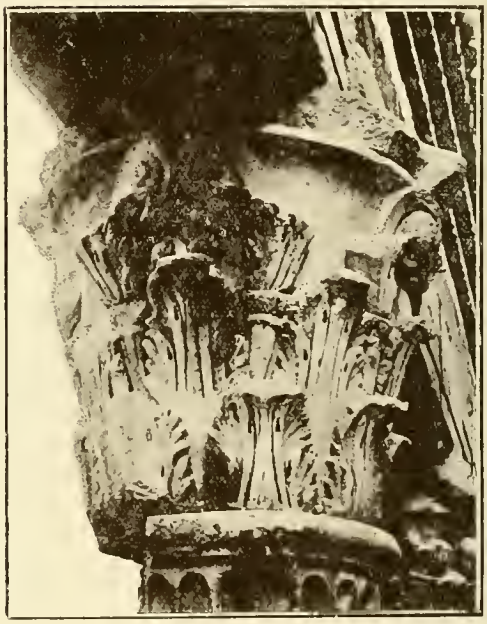
[2] Per questa singolarità delle colonne romane cfr. quanto ne dice C. Cipiez in Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, I, 2, p. 2350.

[3] Cfr. *Vitruvius*, III, 6, 140; Choisy, *Vitrure*, I p. 147. Il Durm, *Handbuch*, II, 2, 2ª edizione, p. 388 la dice sporadica; veramente eccezionale nei fusti scanalati superstiti. Manca qualsiasi traccia nelle misurazioni che riferisce dai *Fragments* di Despouy, mentre si avverte anche a occhio nelle mezze colonne di Rimini.

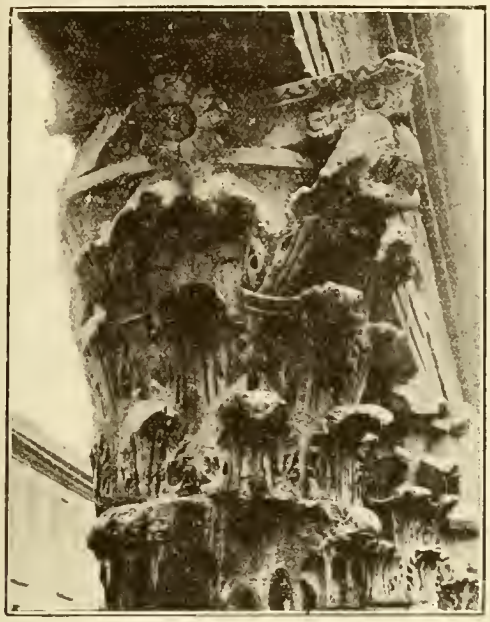
1 - 1 Nord

2 - 6 Nord

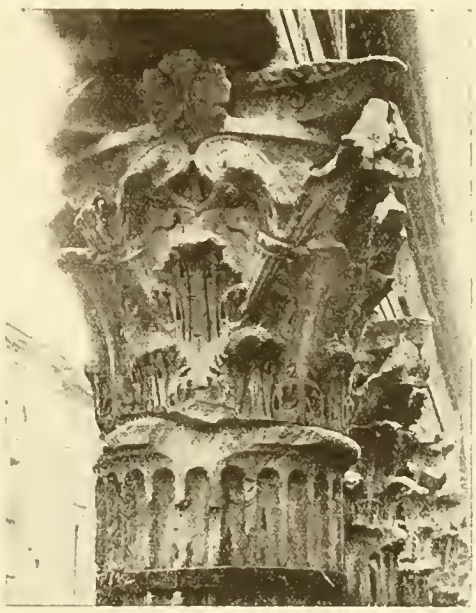
3 - 5 Nord



4 - 5 Sud



5 - 12 Sud



6 - 13 Sud

7 - 14 Sud

8 - 16 Nord

Vedute di fianco.

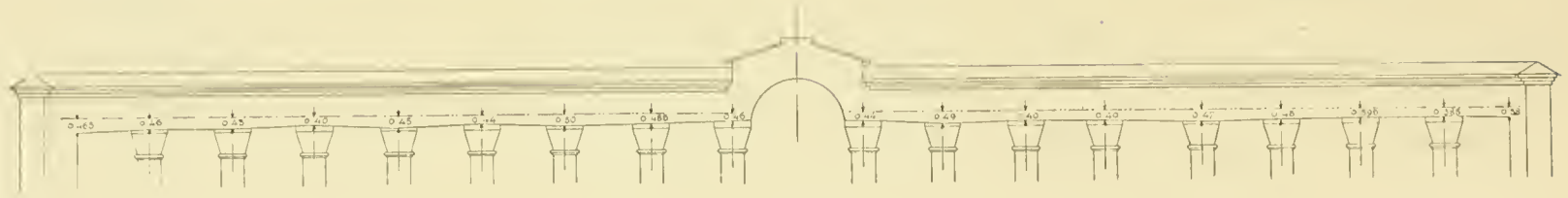


Fig. 2

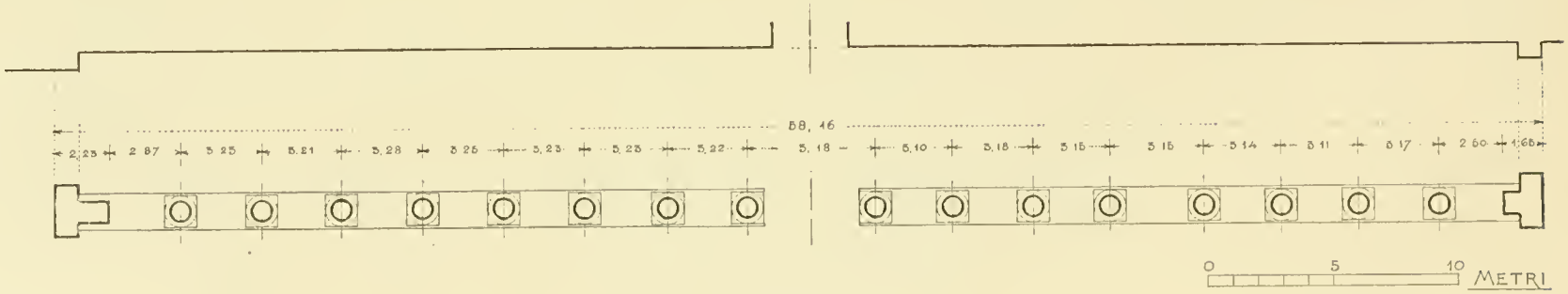


Fig. 3

Fig. 2 — Dislivelli dell' epistilio

Fig. 3 — Interassi delle colonne

rono rilevate, meno l'ultima, a intervalli di 0,70 partendo dall'imo scapo (0,14 sopra il listello) v'è l'accrescimento di 0,03 su 0,70 nella quinta porzione e la diminuzione di 0,02 su 0,70 nella sesta.

La rastremazione inferiore, misurata in circonferenza, è di 0,01 dall'imo scapo a due decimi, e nei due seguenti, mentre è di 0,29 tra il diametro massimo e il collaretto; l'apparente anomalia della 2ª misura del 1° tamburo più che ad irregolarità di lavoro, deve attribuirsi al logorìo delle superfici che rende il rilievo oltremodo difficile.

La colonna è costruita in tre pezzi oltre il capitello. La base col plinto e l'imo scapo è alta 0,56; sopra questa il fusto in due rocchi, quello inferiore a scanalature riempite alto 2,37 e il superiore con l'astragalo circa 4,14.

Manca una classificazione cronologica, ma alcuni rilievi più accessibili e caratteristici[1] permettono di vedere che una scala uniformemente varia delle proporzioni non ci fu, almeno fino al secondo secolo dell'Impero, benchè sia innegabile la tendenza ad assottigliare i sostegni. Il rapporto tra la rastremazione e il modulo varia saltuariamente: 1|6 nelle colonne scanalate del tempio augusteo di Marte Ultore,[2] 1|6,55 in quelle lisce del porticato del Pantheon,[3] dell'epoca di Adriano, circa un secolo e mezzo posteriori alle prime e il quoziente trova un buon parallelo, per il tipo scanalato, nel tempio rotondo al Tevere, 1|6,71,[4] benchè databile verso 100 a. Cr.,[5] mentre discende invece a 1|7,84 in quello di Faustina e Antonino,[6] ca. del 155 d. Cr. In altezza la proporzione tra modulo e fusto è di 1 x 7,88 trascurando le frazioni decimali minori, mentre nell'ultimo edificio ora citato risulta di 1 x 7,93; la rastremazione invece, che nonostante la notevole differenza di altezza richiama piuttosto le colonne di Marte Ultore, è di 1|9,66.

Ma, a parte lo stile personale o il provincialismo che possono avere in queste discrepanze la loro influenza, qui bisogna anzitutto avvertire che la linea del profilo, come la sua funzione nella composizione architettonica, non si possono concepire senza tener conto di tutto lo schema verticale che costituisce il sostegno. Perciò nel calcolare le proporzioni è necessario tener conto del capitello, il quale è alquanto più slanciato del I e II secolo, e con il suo sviluppo in altezza ha diminuito la rastremazione del fusto, aumentando la snellezza d'insieme che sarebbe divenuta una sgradevole esilità se, ad esempio, quella avesse raggiunto il rapporto della colonna adrianea (1|6,55) o anche soltanto quello antoni-

[1]

	Tempio rotondo al Tevere	Tempio simile a Tivoli	Mars Ultor	Pantheon
modulo	m. 0,94	m. 0,74	m. 1,786	m. 1,14
diam. minimo	„ 0,80	„ 0,66	„ 1,600	„ 0,966
differenza	m. 0,14	m. 0,08	m. 0,186	m. 0,174
rapporto	ca. 1/6,71	ca. 1/9,22	ca. 1/9,60	ca. 1/6,55

	Antonino e Faustina	S. Lorenzo
modulo	m. 1,49	m. 0,87
diam. minimo	„ 1,30	„ 0,78
differenza	m. 0,19	m. 0,09
rapporto	ca. 1/7,84	ca. 1/9.66

[2] Despouy, *Fragments d'architecture*, I, tav. 53.

[3] *Ivi*, II, tav. 68; per quelle d'ordine composito, nell'interno del tempio, tav. 74.

[4] Despouy, l. c., I, tav. 44.

[5] Delbrück, *Hellenistische Bauten in Latium*, I, p. 162.

[6] *Ivi*, II, tav. 91; Durm, l. c. p. 388.

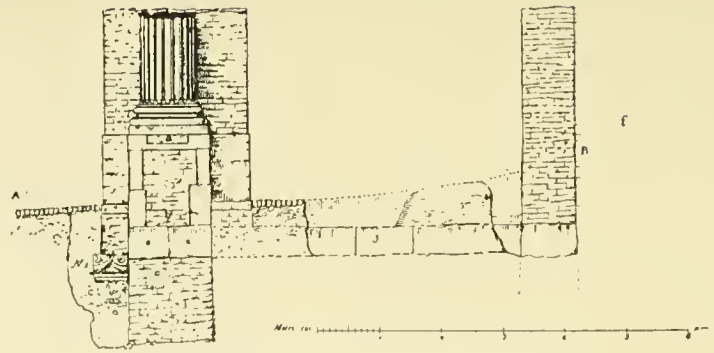


Fig. 5

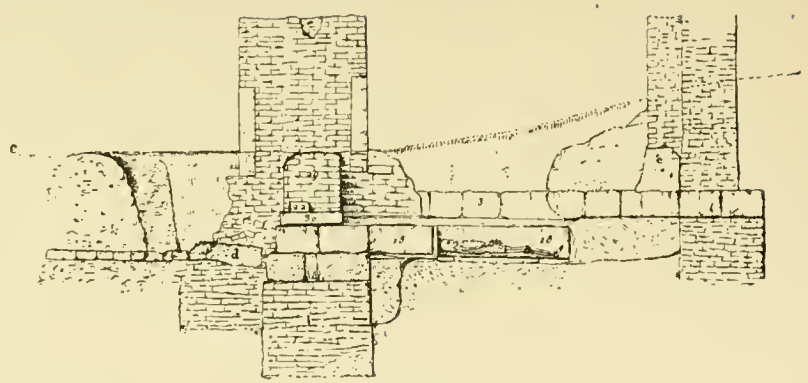


Fig. 6

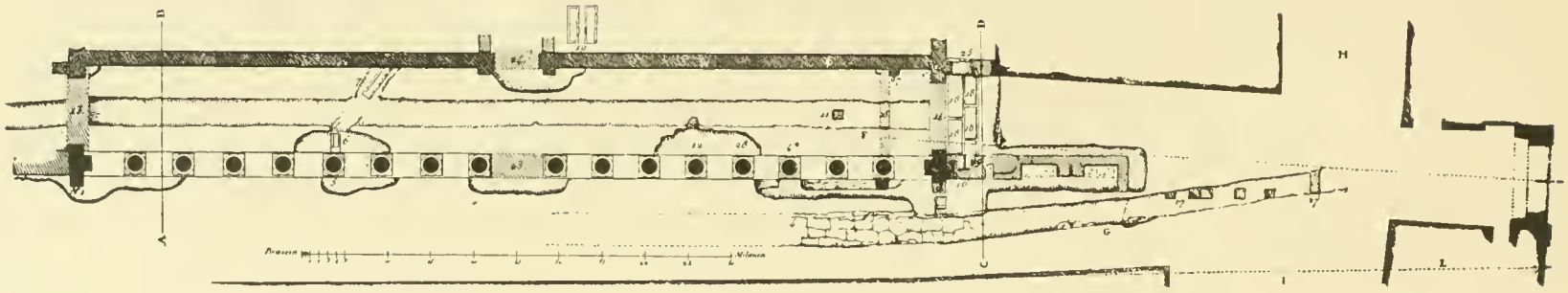


Fig. 4.

Scavi municipali 1830 – Rilievi dell' Ufficio Teenico — Fig. 4, Pianta – Figg. 5 e 6, Sezioni A-B – C-D.

niano (1|7,84). Possiamo dire però che le proporzioni sono più vicine a quelle di epoca media imperiale.

Quanto alla esecuzione son da notare, oltre il forte rilievo dell' astragalo, le curve un po' irregolari e incerte sia al termine delle scanalature che delle verghe; parecchie di queste ultime hanno un profilo piatto e sgraziato che senza dubbio ha subìto ritocchi quando i pezzi furono utilizzati. La parte inferiore sembra di mediocre lavoro, ma appunto qui v'è maggior logorìo e non si può giudicarne con sicurezza.

La singolarità costruttiva della base lavorata in un sol pezzo con l' inizio del fusto, comune in Grecia fin dal periodo classico,[1] c'è in Italia in parecchie costruzioni dell' ultima età repubblicana e in alcune ben datate del periodo augusteo.

La serie più numerosa e cronologicamente compatta si riscontra in parecchi dei templi laziali descritti da Riccardo Delbrück nel suo magistrale lavoro sugli edifici ellenistici della regione. Quella n. 2 è una reminiscenza tuscanica nell' ordine dorico; le altre, tranne la prima, sono basi *attiche* e, cioè, senza plinto.

1. Gabi, pseudoperiptero; mezze colonne decorative con plinto.[2]
2. Cori, tempio dorico; la base è accennata soltanto da un basso toro.[3]
3. Tivoli, tempio rotondo, colonne del peribolo.[4]
4. Tivoli, tempio rettangolare, colonna e mezza colonna.[5]
5. Palestrina, tempio della Fortuna; colonne del cortile[6] e mezze colonne della sala absidata.[7]

Al gruppo laziale conviene aggiungere la basilica di Pompei costruita ai tempi di Silla nel medesimo stile.[8]

Per analogia morfologica-strutturale è trattata con identico tipo la base dei pilastri: perciò tra gli edifici urbani possiamo riscontrare un buon parallelo, in mancanza di colonne *in situ*, nelle lesene della tomba di Bibulus.[9]

D' architettura augustea posso citare due archi ben datati dell' Italia settentrionale: quello di Rimini,[10] 27 a. Cr., e quello d'Aosta,[11] poco posteriore, dell' anno 13. Le basi del primo sono per le dimensioni (alt. m. 0.59) quasi identiche a quelle di S. Lorenzo (m. 0,58). Mancano invece esempi tra gli edifici di Roma imperiale, ma da ciò non si può trarre la conseguenza che i nostri esemplari debbano risalire sino al primo secolo: la data si può dedurre soltanto dal carattere stilistico della decorazione e questo particolare di tecnica denota soltanto

(*la fine al prossimo fascicolo*)

[1] V. ad es. le mezze colonne ioniche della cella di Bassae ca. 430 av. Cr., Noack, *Baukunst d. Altertums*, tav, 65, b; le basi con plinto poligonale del Didimeo di Mileto, IV sec., ivi, tav. 55; Pergamo, grande altare, 1ª metà del II sec.; *altertümer von P.*, III, tav. 10-11.

[2] *Hellen. Baut.* II, p. 9 fig. 10; toro, scozia e plinto, da un rilievo di Ennio Quirino Visconti.

[3] *Ivi*, 1, tav. XVIII.

[4] I. tav. X; alt. m. 0,336.

[5] I, tav. IX; pseudoperiptero, alt. m. 0.35.

[6] I, p. 71, fig. 60 e 63; alt. m. 0,35.

[7] I, p. 86, fig. 74, cfr, tav. XIX; alt. m. 0,414.

[8] Cfr. Delbrück, l. c., II, p. 95; il particolare è chiarissimo nelle fotografie date dal Noack, l. c. tav. 95.

[9] II, tav. XXII, cfr. i pilastri della parete nella sala absidata prenestina, I, p. 37. fig. 84.

[10] Durm, l. c. p. 724 e fig. 789. Ho misurato io stesso l' altezza (m. 0,58) che è quasi eguale a quella di Milano (0,56); l' entasis, come già vedemmo, corrisponde pure. Tutt' altro invece è il carattere dei capitelli con foglie tagliate ad angoli acuti e volute esilissime che svuotano il terzo superiore arieggiando il tipo d'Epidauro.

[11] *Ivi*. p. 396, fig. 435.

LE ORIGINI DELLA PITTURA DEL QUATTROCENTO ATTORNO A ROMA

ARTINO V, della famiglia Colonna, eletto papa dal Concilio di Costanza e incoronato nel Duomo di Colonia il 21 novembre 1417, entra solennemente in Roma il 29 settembre 1420[1] ponendo di fatto termine allo Scisma d'Occidente, e chiudendo in modo definitivo il periodo della lontananza della Santa Sede dalla città apostolica. Oltre che per la storia politica, la data ha un'importanza capitale anche per la storia dell'arte. „ Urbem Romam adeo diruptam et „ vastam invenit, ut nulla civitatis facies in ea videretur ":[2] dilaniata dalle fazioni la città e immiserita per guerre, pestilenze e fame, scaduti i costumi, venuto meno ogni decoro edilizio, devastati gli antichi monumenti per toglierne materiali da esportare, o da impiegare nella costruzione e nella decorazione di nuove fabbriche, o addirittura per farne calce.[3] Il pontefice, volenteroso ed energico, si dà a risollevare i cittadini da tanta miseria, da tanto abbrutimento, e, senza por tempo in mezzo, mette anche mano al restauro degli edifici. „ Hanc ob rem civitas ipsa, „ eum non modo summum pontificem, verum etiam patriae parentem appellavit ".[4]

Ma l'opera del primo papa umanista non può limitarsi alla polizia dei costumi e al riattamento delle vie e delle case: nei lavori di ripristino e di rinnovamento egli vede la possibilità di assicurare alla capitale del mondo cristiano quell'antico grado di nobiltà che le era per il passato venuto anche dallo splendore artistico. Così con la bolla „ *Et si in cunctarum* " del 31 marzo 1425 ristabilisce l'ufficio dei *Magistri viarum* con vere e proprie funzioni di tutela del pubblico decoro,[5] e „ direttamente connesso con lo scavo e con la conservazione „ degli edifici antichi ".[6] Contemporaneamente riprende la tradizione dei remoti predecessori, la tradizione che già era stata di Bonifacio VIII, e chiama da fuori a lavorare i più grandi artisti del tempo. Si inizia così a Roma il periodo fecondo del Rinascimento, che, incoraggiato con non minor fervore dai papi che succedono a Martino V, produrrà in un'ascensione non interrotta monumenti mirabili: i maestri sono cercati nei più grandi centri artistici e indotti a recarsi a Roma, dove, pertanto, vengono a incontrarsi e a fondersi correnti diverse.[7]

* * *

Già nel suo fortunoso viaggio di ritorno in Italia, giunto a Brescia nel 1419 e trovatovi Gentile da Fabriano, che era colà fin dal 1414 a dipingere una cappella nell' antico Broletto per Pandolfo Malatesta,[8] lo invita a lavorare a Roma. Assicurandosi la cooperazione di questo maestro, fra i più singolari di quanti caratterizzano il fervido movimento della pittura italiana nel primo Rinascimento, Martino V acquista la sua prima grande benemerenza verso l' arte e verso la città.

Posto mano al restauro dei più insigni monumenti sacri ormai prossimi a completa rovina, il papa dedica le maggiori cure alla basilica di s. Giovanni in Laterano, forse anche per il ricordo di esservi stato canonico: rinnovato il pavimento[9] e il tetto, consolidata l' intera fabbrica, troviamo nel 1427[10] Gentile da Fabriano, giunto finalmente a Roma dopo molti anni dall' invito rivoltogli a Brescia, intento a decorarla con affreschi.

Nell' anno medesimo il pittore, che nel frattempo aveva certamente condotto a termine nella città altri lavori,[11] muore[12] e l' opera interrotta è ripresa — forse soltanto nel 1431, agl' inizi del tempestoso pontificato di Eugenio IV — e condotta a termine nel 1432 da un altro grande, il veronese Antonio Pisanello.[13]

Sulla parete della navata maggiore, dal lato di destra rispetto a chi entra e per una metà della sua lunghezza, vennero rappresentati i fatti della vita di s. Giovanni Battista; più in alto tra le finestre, a chiaroscuro, imagini di profeti, degli evangelisti e di altri apostoli, di dottori della Chiesa. Sembra per certo che Gentile abbia almeno eseguito alcune delle *Storie del Battista*, e quattro o cinque dei profeti a chiaroscuro.[14]

Nulla purtroppo è giunto sino a noi dell' opera dei due insigni pittori. Nonostante i danni dell' umidità,[15] le pitture nel secolo XVII erano ancora certamente conservate in modo tale da appagare il desiderio dei visitatori:[16] la distruzione avvenne nel radicale restauro compiuto dal Borromini per papa Innocenzo X, e terminato nell' anno 1650.[17] La perdita è veramente dolorosa per l' arte, e non una diffusa descrizione, non un ricordo grafico restano a compensarcene almeno in minima parte. Possiamo soltanto imaginare con rimpianto quale eleganza squisita, commista a un senso equilibrato di osservazione realistica, abbia potuto portare Gentile in quest' opera con la quale chiuse insieme la sua carriera artistica e la sua vita mortale, e come siasi trovato a suo agio il Pisanello — il più acuto osservatore delle forme e del movimento negli animali — ad esaltare i fasti del Precursore, come debba certamente essersi abbandonato alla gioia della viva ricerca naturalistica nel cantare sulla parete coi suoi colori la gloria del Santo che aveva condotto vita selvaggia tra le fiere nei deserti della Giudea, mentre predicava e battezzava, per preparare le vie del Signore.

Tra i disegni del Pisanello che formavano la maggior parte del Codice Vallardi e sono oggi conservati a Parigi, al Museo del Louvre, uno ve n'ha che deve richiamare la nostra attenzione. Si tratta di uno schizzo a penna molto sommario, e perciò anche non molto chiaro. Nella parte inferiore, separata da una riquadratura, s' intravvedono una cavalcata ed alcuni elementi paesistici: troppo poco per ricostruire una scena. Invece, nella parte più alta del foglio, è chiaramente identificabile, dalla canna crociata che ha nella destra, s. Giovanni Battista, in atto di predicare e attorniato, novello Orfeo, da fiere e da uccelli.[18]

Un secondo disegno del Pisanello a penna leggermente toccato di bistro, già nella raccolto His de la Salle e ora al Louvre, mostra un uomo in ginocchio colle

mani legate sul dorso, davanti al carnefice che si prepara a colpirlo: secondo ogni probabilità, ci tramanda lo schema della figurazione del martirio, che non doveva mancare nel ciclo degli affreschi lateranensi.[19]

Forse anche in qualche altro suo disegno, specie in quelli dove analizza con amorosa minuziosità forme del regno vegetale o studia — sicuramente dal vero o almeno su appunti presi davanti al modello vivo — una testina d' etiope, possiamo pensare che sia un minimo ricordo del lavoro preparatorio compiuto per la grande opera;[20] forse di questa fatica ci è rimasta traccia, non sicuramente identificabile, in qualcuno dei numerosi pregevoli schizzi nei quali con una bravura inimitabile sono colti animali in movimento. Dell' opera romana del Pisanello non ci rimane altro ormai.

Siamo alquanto più fortunati nei riguardi di Gentile. Se nulla ci resta dei dipinti del Laterano e delle altre opere ricordate dagli scrittori, per buona sorte da pochi anni è stato scoperto nella chiesa di s. Apollonia a Velletri, e identificato, un suo pregevole quadretto rappresentante la Madonna col Bambino:[21] che sia da attribuirsi al periodo romano, e per conseguenza all' ultimo anno della sua vita, non par dubbio, se poniamo mente alla stretta affinità stilistica coll' affresco del Duomo d' Orvieto (a. 1425) che precede da vicino l' arrivo del pittore a Roma, e alla provenienza del quadro da questa città, dov' era conservato nella chiesa dei ss. Cosma e Damiano.

Quest' ultima opera, in ordine cronologico, che rimane dell' attività artistica del grande pittore fabrianese, trovasi ora a Velletri, nel Museo Capitolare della Cattedrale.

Se il lungo ritardo frapposto, per necessità di cose, da papa Martino V alla venuta in Roma dopo che a Brescia si è incontrato con Gentile da Fabriano e si è assicurato il concorso dell' opera sua, induce probabilmente il pittore ad accettare altri impegni e ne ritarda l' arrivo a Roma fino al 1426 o al 1427,[22] frattanto noi troviamo in Roma all' opera — credibilmente già nel 1421, per invito dello stesso pontefice — un altro sommo pittore di quell' età, Masolino da Panicale. Della sua permanenza in Roma restano sufficienti ricordi negli avanzi dell' altare eseguito per la basilica di s. Maria Maggiore,[23] nonchè negli affreschi della cappella di s. Caterina in s. Clemente, a meno che non si voglia pensare per questi ultimi ad una seconda venuta in Roma, che il Maestro avrebbe potuto effettuare dopo il 1428, e, in ogni modo, non oltre il 1431.[24]

Dell' altare eseguito per s. Maria Maggiore restano due tavole ora nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli (sala XV, nn. 7 e 10), rappresentanti l'*Assunzione della Vergine* e la *Fondazione di s. Maria Maggiore*;[25] dubbiosa invece rimane la provenienza dallo stesso altare, e insieme l'attribuzione a Masolino, di due tavolette della pinacoteca vaticana (nn. 138 e 139), la *Crocifissione* e il *Transito della Vergine*.[26]

Gli affreschi di S. Clemente, pur così come li hanno ridotti l' ingiuria del tempo e l' onta dei restauri, rimangono sempre oggi per noi il più insigne documento dello spirito rinnovatore portato a Roma dai grandi pittori che giungono da fuori ad iniziarvi il Rinascimento.[27]

Se alla sicura attribuzione a Masolino di queste opere superstiti non si è giunti che lentamente, e a traverso incertezze ed errori, dobbiamo, a voler essere giusti, riconoscere che l' errore iniziale di Giorgio Vasari[28] nasconde peraltro un fondamento di verità che oggi ci è dato accertare. Prima che giunga a Roma il Pisanello a proseguire l' opera interrotta della basilica lateranense, morto Gentile, alla successione di

questo forse lo stesso Martino V chiama il grande rinnovatore, il dominatore della pittura italiana nella prima metà del secolo XV, Masaccio, quello al cui esempio tutti coloro che si sono in appresso dedicati alla pittura, persino il „ divinissimo " Michelangelo, hanno cercato di „ apprendere i precetti e le regole del far bene ".[29] Masaccio, interrotti gli affreschi del Carmine, lascia nel 1429 Firenze, e viene a Roma dov'è sopraggiunto dalla morte:[30] della sua attività romana — se pure ha avuto il tempo di lavorare — nulla ci è rimasto, neppure il ricordo: dopo che la critica gli ha tolto gli affreschi di S. Clemente e la tavola di S. Maria Maggiore, dopo che la totale distruzione ci impedisce di constatare se nella basilica lateranense, dopo Gentile e prima di Pisanello, qualche tratto delle storie del Battista sia stato eseguito da Masaccio, neppure sappiamo che pensare delle „ molte tavole " dipinte a tempera, le quali già il Vasari ci dice che „ ne' travagli di Roma si sono tutte o perse o smar- „ rite ".[31]

* * *

Se l'incerto racconto del Vasari scambia troppo spesso Masolino con Masaccio ed accomuna Gentile al Pisanello, non dobbiamo farne gran carico al pittore e biografo aretino. Comuni vicende della vita confondono effettivamente insieme a due a due questi maestri,[32] e tra il fabrianese e il pittore di Verona, non meno che tra i due autori della cappella Brancacci, sono affinità d'arte così intime, da giustificare i dubbi e le inesattezze di chi, trascorso appena poco più di un secolo, aveva la capacità e la possibilità di appurare il vero. Ma addirittura fra tutti e quattro gli artisti, e non meno fra essi ed alcuni altri, sono somiglianze e aspirazioni comuni che ne caratterizzano lo spirito anelante al nuovo, in sovrapposizione al fondo della diversa educazione da ciascuno ricevuta inizialmente.[33] E — ciò che per noi ha soprattutto importanza — una tale trasformazione unificatrice avviene in regioni tra loro assai distanti.

Agitandosi le nuove idealità rinnovatrici dell'arte, tutti i maestri più grandi, ed altri minori con essi, si sono trovati quasi in una necessità imprescindibile di perseguire insieme le caratteristiche comuni di un indirizzo artistico, al quale si riconoscevano volentieri i requisiti della massima eccellenza.

Indagando il carattere, i limiti, il significato di questo grandioso fenomeno, potremo dunque spiegarci abbastanza facilmente, per esempio, come Gentile da Fabriano e Antonio Pisanello abbiano, in modo davvero notevolissimo, qualità d'arte comuni — tanto comuni da legittimare perfettamente esse sole la confusione delle due biografie[34] — nonostante il grande spazio frapposto in mezzo ai loro luoghi di nascita ed agli ambienti artistici nei quali si venne formando la loro educazione.

Non è da sorprendersi quindi se, per comprendere con chiarezza le caratteristiche del movimento artistico secondario, ma oltremodo interessante, prodottosi nel territorio circostante a Roma sotto il pontificato di Martino V e dei suoi immediati successori, occorre aver chiara la visione di questo generalizzarsi ed estendersi dei rapporti tra artisti e scuole, anche al di là di ogni barriera nazionale.[35]

È una solidarietà nuova, non troppo dissimile, quanto alla rapida estensione, da quella già verificatasi nei tempi migliori dell'imitazione bizantina, ma assai più benefica per il divenire dell'arte, in quanto — lungi dal vincolare a schemi obbligatori le energie individuali e i valori tradizionali dei vari paesi — ne favorisce il libero espandersi, poichè non tende alla stabilizzazione di una maniera immutabile, ma ha in sè i germi di trasformazioni ed adattamenti continui.

In questo fenomeno è uno degli aspetti più caratteristici del Rinascimento, una delle cause che ne affrettano la più completa maturità. Le correnti d' arte s' agitano e s' incontrano a traverso le varie regioni d' Italia, mentre scambi attivi s' iniziano anche da un paese all' altro, superando le frontiere naturali meglio determinate; lo spirito degli artisti si apre ad ogni novità e ormai è insofferente così dei vincoli della tradizione come degli impedimenti di qualunque coazione esterna; si afferma saldo il convincimento che l' arte deve risolversi in un fine di espressione, in un' opera divulgativa di bellezza, e non essere la schematica figurazione di un racconto obiettivo che istruisca o edifichi altrui. Più che discendere da un immediato e ben determinato maestro, sembra che ora ciascun artista cerchi quasi di obliare gl' insegnamenti avuti e di sottrarsi alla corrente della tradizione, per accedere a quel magnifico movimento che — diffondendosi in tutta Europa, se pur non anche in altri continenti[36] — libera l' arte dai vecchi manierismi e dal culto per forme ormai prive d' ogni significazione di bellezza, a quel movimento che è insieme francese e fiammingo, tedesco e italiano, poichè ogni paese vi contribuisce con uno schietto patrimonio di idee, che generosamente mutua, partecipando poi a sua volta, in compenso, al ricco e rinnovato tesoro comune.

Il problema che si riferisce all' origine e all' essenza dell' arte del Quattrocento ha in grandissima parte la sua soluzione nell' analisi del processo di rapida assimilazione degli elementi espressivi importati dal di fuori, del loro compenetrarsi — relativamente facile — con quanto costituiva la base, non più sufficiente, delle nostre tradizioni e delle nostre consuetudini artistiche.

Il nostro radioso Rinascimento è periodo storico che bisogna saper studiare e comprendere con la mente liberata da ogni pregiudizio circa limitazioni cronologiche aventi un valore puramente didattico, mnemonico. È periodo che s' inizia assai per tempo, e che, con il raggiungimento della maturità piena, non si esaurisce in una decadenza sterile, ma si continua naturalmente in una nuova affannosa ricerca di forme e di mezzi espressivi.

In un primo momento, al quale può darsi il nome di rinascita romanica, rifiorisce l' arte per la coscienza delle nostri origini, per il culto della forma attraverso gli esemplari tramandati dagli artisti di Roma antica: è lo spirito della razza che si ritrova, si riconosce, si esalta nella tradizione del passato, rivissuta appassionatamente per l' affinarsi della sensibilità artistica. Così abbiamo l' arte dei Cosmati, di Nicola d' Apulia, di Arnolfo, di Pietro Cavallini, di Giotto; l'arte dello *Stil nuovo* di Dante.

Questo primo momento trova il suo naturale esito, la sua completa affermazione nella più cosciente maturità raggiunta attraverso lo studio metodico che permette di fare opera d' integrazione di tutti gli sparsi elementi espressivi del passato, nessuno disdegnandone, e di avviare l' arte alla più trionfante compiutezza della forma, alla più sicura facilità dello stile, alla più perfetta padronanza di ogni mezzo tecnico. È un terzo momento: la rinascita umanistica. Non si contempla più passivamente l' antichità classica e non si è più paghi di esserne gli spontanei continuatori; ma s' indaga, si fruga, si notomizza per sorprendere il segreto di valori espressivi che si vogliono far rivivere. Rinnovamento davvero decisivo, che tronca tutte le incertezze proprie delle età di transizione, e dà al mondo l'arte somma di Masaccio e di Jacopo della Quercia, del Brunelleschi e del Ghiberti, di Paolo Uccello e di Filippo Lippi, di Leon Battista Alberti, di Donatello, di Piero della Francesca, del Mantegna.

Ma questa piena maturità è impossibile comprendere, come è impossibile penetrare la vera intima essenza del Rinascimento tutto intero, come è impossibile interpretare appieno l'arte di taluna delle sue figure rappresentative, senza un attento studio delle correnti migratorie, più particolarmente caratteristiche per l'arte del primo Quattrocento, correnti che dànno l'impronta più profonda al secondo momento, alla rinascita gotica.

Attribuendogli un significato convenzionale e sintetico preciso, quest'appellativo di gotico, oltre che assai comodo, può insieme risultare compiutamente esatto per definire in Italia uno dei più complessi e caratteristici fenomeni della sua storia artistica. Per rinascita gotica bisogna dunque nell'arte e nella cultura italiana intendere quel momento in cui — in aggiunta meglio che in opposizione alla rinascita romanica — allignano vitalmente sul nostro suolo elementi d'arte che provengono da altri paesi, dove, alla lor volta, prospereranno e daranno frutto germogli provenienti dal tronco della nostra espressione nazionale. La società contemporanea, fatta più gentile e più colta, è assetata di arte, e l'arte, non più costretta nei chiostri, riunisce tutti i paesi di civiltà più progredita come in una solidarietà nuova. Allargandosi l'orizzonte dell'attività artistica, l'inspirazione vaga libera per lo spazio accresciuto a dismisura, e non si logora in una ripetizione, che è degenerazione manieristica, di forme e di modi del passato.

Ciò che s'importa dai paesi stranieri è qualche cosa che anche per noi ha un valore attuale ben vivo, perchè è frutto di attività spirituali contemporanee, più o meno affini a quelle che si agitano tra noi. E questa viva materia d'arte, appunto perchè viva, non stenta ad acclimatarsi sul nostro suolo: non s'impongono ai nostri artisti elementi figurativi insofferenti di modificazione, ma si determina in essi una rinnovata coscienza, per la quale vengono ad acquistare la capacità di trarre dall'arguta osservazione della vita argomento ad una rinnovata dignità della loro arte. Gli artisti di ciascun paese sentono con più immediata sincerità — liberi dal peso di una tradizione che loro non appartiene — quello che v'è di caduco nell'espressione artistica importata, e così, a tutto beneficio di questa, compiono una preziosa opera di selezione, sfrondandola degli elementi meno vitali. L'arte ringiovanisce in Europa per questo fervido lavoro collettivo di assimilazione e di controllo, e per conseguenza, necessariamente, viene ad assumere un aspetto abbastanza comune nonostante la diversità dei paesi in cui si produce.

È una corrente che rivela e comunica il gusto delle corti eleganti e raffinate d'oltralpe e le esigenze di coltura della società laica che si viene formando, è un movimento il quale ha il grande merito di mostrare come non tutto il mondo rappresentativo del bello si esaurisca nelle forme risorte dall'appassionato culto per la tradizione patria. Si rinnova così l'ornamentazione e il costume, e si impara a considerare con acume creativo la natura, fonte di inspirazioni che non s'esaurisce.

Gioverà avvertire come questi tre momenti, lungi dall'essere separabili per mezzo di fissi termini cronologici, si compenetrano e si sovrappongono con le loro particolari caratteristiche, e non di rado si devono riconoscere confusi in un medesimo artista. Con questa intesa, possiamo dire che tutti i grandi pittori i quali abbiamo veduto operare a Roma nel giro di un decennio — più o meno direttamente, più o meno palesemente — debbono qualcuna delle loro caratteristiche a questo diffuso fenomeno.

Il movimento internazionale dell'arte, rispetto a noi, è caratterizzato dagli scambi con i paesi settentrionali, e quindi non deve sembrare arbitrio se lo definiamo rinascita gotica.

Le origini prime ne sono appunto palesi, del resto, proprio nelle architetture dei Cistercensi trapiantate in Italia, e nelle trasformazioni che rapidamente imprimono all' organismo costruttivo e alla decorazione degli edifici romanici.

Dopo l' architettura e la scultura gotica, esercita in Italia il suo influsso la pittura ultramontana. Il goticismo architettonico affretta la maturità della nostra scultura, chiamata, con Giovanni Pisano, ad una più frequente e diffusa opera di ornamentazione, e, insieme, determina le forme più aggraziate delle nostre oreficerie, dei lavori in ferro battuto, degli intagli in legno. I caratteri gotici stessi, con la loro eleganza lapidaria, si diffondono, si popolarizzano, e, oltre che alla normale funzione epigrafica, finiscono per adempierne a un' altra, di ornamentazione, non meno nei manoscritti e nei dipinti che negli edifici.

Da noi nella pittura le prime timide affermazioni della rinascita gotica sono già visibilissime all' inizio del secolo XIV, e non è troppo arduo trovarne traccia anche alla fine del Duecento. Gli elementi quadrati — e più comunemente rettangolari — delle tavole dipinte romaniche si vanno trasformando: il quadro si differenzia in parti separate che emulano il movimento ascensionale delle costruzioni gotiche, e che si complicano nei contorni con un andamento mistilineo o una divisione in lobi; le cornici si caricano di colonnine, di foglie rampanti, di cuspidi. A questo trasformato organismo formale, esteriore del dipinto corrisponde il rinnovamento vero e proprio dell' arte pittorica, così per quanto si riferisce all' iconografia come — ciò che più interessa — per quanto si attiene allo stile. Si fanno sempre più ricche e più frequenti nelle pitture senesi e poi in quelle fiorentine — mentre insensibilmente le tradizioni delle due scuole si vanno trasformando e anche accostando — le vesti vagamente fiorate in oro, si illeggiadriscono le sacre figure in una eleganza più propria delle corti terrene, si esteriorizza il segno in un puro linearismo calligrafico, che più tardi a sua volta degenererà in maniera.

Ma prima che la rinascita gotica si affermi in Italia vittoriosa e feconda nella pittura con elementi ben diretti e visibili, prima che giunga al suo culmine coi grandi maestri della prima metà del Quattrocento, lungo e difficile è il cammino, segnato via via da nuovi scambi di artisti e di elementi d'arte nei due sensi, attraverso le frontiere.

A proposito di questo movimento gotico si può legittimamente parlare di verismo, in quanto nella rappresentazione del mondo reale — vita contemporanea e natura — si cerca il mezzo più sollecito e diretto per affrancarsi da ogni manierismo, per liberarsi da ogni resto di tradizione o di superstizione medioevale. È l' arte figurativa che si va facendo laica, con procedimento non molto dissimile da quello pel quale l' enciclopedia neo-latina ha già soppiantato le somme della scolastica, la cavalleria ha trionfato dell' organizzazione claustrale.

Con fedeltà da cronisti i pittori di tutta Europa si compiacciono di raffigurare i ricchi costumi del tempo, le abitudini cavalleresche e gentili delle corti contemporanee, e non di rado è nei dipinti il riflesso della semplice vita domestica. Si forma così una pittura di genere, umoristica, e talora — per inesperienza, o per scarso senso della misura — addirittura caricaturale; il ritratto umano è ripreso con amore dai modelli viventi, e persino le più modeste forme dei regni animale e vegetale sono studiate sulla fauna e sulla flora del luogo, senza più alcun vincolo con i tipi forniti dalla tradizione. Non è un anacronismo porre nelle rappresentazioni sacre i costumi contemporanei: è una prova della rinnovata e più libera coscienza degli artisti. Si abbandona tutto un mondo di imagini che per convenzione si dicevano belle e pie, e l' opera si anima con una grazia nuova che

l' artista ricerca nell' esperienza della sua propria sensibilità personale. Viaggiano con frequenza una volta inusitata gli artisti, e viaggiano le opere d' arte, e al gusto, fattosi comune oltre gli ostacoli dello spazio, finisce per corrispondere uno stile pressochè comune nei vari paesi che partecipano al mirabile movimento. Così le affinità fra opere di autori differenti vanno giustamente spiegate meglio come qualche cosa „ di congenere di cui è pervasa l' arte di un dato tempo e in „ date regioni, che non per una determinata relazione fra maestro e scolaro ".[37]

Così ugualmente è difficile e vana, quando non sia addirittura fonte di errore, la ricerca della prova che un dato pittore o che l' inspirazione di una determinata opera è d' importazione diretta da un paese straniero: per l' appunto questo movimento, poichè sopprime ogni barriera al libero espandersi della vitalità artistica, rende possibili avvicinamenti e comunanze d' idee dapprima non sospettabili.[38]

Spirito gotico nell' arte, nella pittura soprattutto, non vuol dunque dire derivazione immediata da opere venute d' oltralpe, ma novità di concezione resa possibile da una più grande libertà dello spirito, non più vincolato dalla preoccupazione di maniere e di manierismi del passato, in grazia di quel movimento di rivolta, laico e veristico, che accomuna il gusto di tutti i paesi civili.

Ecco pertanto nei dipinti nuovi i visi sorridenti che hanno sicura somiglianza con persone reali, ecco le ricche vesti di foggia accuratamente contemporanea[39] — importate non di rado anch' esse con dispendio da paesi stranieri — che i pittori rendono nelle pieghe con un preziosismo calligrafico lontano da ogni canone di precedenti tradizioni, ecco gli animali studiati con acuta penetrazione naturalistica, ecco i fiori diffusi a smaltare fondi campestri e raffigurati con amorosa intelligente minuziosità, ecco le scene inspirate — anche quando l' argomento ne è più lontano — dalla raffinata vita delle corti.

Nasce il realismo nell' arte e s' afferma non meno in Italia che in Francia, o in Fiandra, o altrove: ciò che importa — perchè infonde negli artisti uno spirito nuovo, nell' arte il soffio d' un originalità rara — si è che avvenga fra i vari paesi uno scambio di opere e di idee che risulterà fecondo per tutti. Il movimento internazionale della pittura gotica consiste appunto in questo scambio, verificatosi nelle condizioni di tempo e di luogo più sopra enunciate.

Così, giunto questo movimento al suo più completo sviluppo, Gentile mostra tanto vivo il sentimento della leggiadria femminile[40] e popola di costumi contemporanei il quadro dell' *Adorazione dei Magi*[41] e la predella dello stesso, e a Venezia dipinge un terribile uragano con ogni particolare più veristico;[42] così il Pisanello adopera ogni cura più paziente nei suoi studi di costumi e di animali[43] e riempie di fiere il quadro della *Visione di S. Eustachio*. Non diversamente, Masolino riproduce al Carmine una modesta piazza di Firenze,[44] e si sforza di dare finalmente nelle sue figure architettoniche il senso della profondità;[45] così anche a Castiglione d' Olona, negli affreschi del Battistero, e a Roma, in S. Clemente, riempie di costumi e di prospettive le scene,[46] e nella tavola della *Fondazione di s. Maria Maggiore*, mentre interpreta con tutta libertà la pia leggenda tradizionale,[47] introduce forse il ritratto del papa contemporaneo,[48] insieme con un tentativo di rappresentazione panoramica dal vero.[49]

***

Nel secolo XIV, con la diffusione dell' arte giottesca, e con Altichiero da Zevio e con Avanzo,[50] Verona comincia a mettersi decisamente alla testa del movimento

pittorico nell'Italia settentrionale, annettendosi come centro dipendente Padova, e irradiando questa sua luce verso mezzogiorno, lungo le coste dell'Adriatico fin entro le Marche, e più giù ancora.

La privilegiata posizione geografica di questa città, allo sbocco nella pianura della valle dell'Adige e della strada del Brennero, le permette di esercitare — e con ben maggiore importanza — questa funzione diffusiva anche nel primo trentennio del secolo seguente, del Quattrocento.

Già nei seguaci di Altichiero e di Avanzo eransi rivelate numerose, ed eransi accentuate, le forme di derivazione gotica; già Tommaso da Modena, dopo aver diffuso in Boemia il vivo fiore dell'arte nostra del Trecento, fin dal 1352 aveva, negli affreschi della sala capitolare dei Domenicani presso S. Nicolò in Treviso, dimostrato di avere a sua volta assimilato oltralpe modi propri di tradizioni straniere;[51] già a Venezia con Niccolò di Pietro, e con altri sul suo esempio, l'arte tendeva ad assimilare elementi gotici che dovevano scioglierla dalla sterile imitazione bizantina;[52] già da Venezia — con maggior facilità dopo l'annessione avvenuta nel 1405 — si diffondeva a Verona il gusto dell'ornamentazione architettonica gotica.

A Verona giungevano con facilità dal settentrione i libri miniati, veicoli di motivi iconografici e di spunti stilistici della nuova gentile arte naturalistica, riflesso a sua volta dello spirito più mite dei tempi e della graziosa vita di corte, e insieme giungevano anche opere artistiche di maggior mole, ed artisti, recanti dalla Germania i modi delle scuole renana e colonese soprattutto, ma anche della pittura di Borgogna e di Fiandra. Ma, contemporaneamente, ne movevano artisti che portavano i riflessi dell'arte nostra nei paesi tedeschi. Scambi fecondi avvenivano così lungo la via dell'Adige e del Brennero.[53]

Derivato direttamente da Altichiero, Stefano da Zevio[54] diviene per necessità uno dei maggiori strumenti del movimento cui ho accennato.

Ma più ad occidente, in Lombardia, avviene contemporaneamente qualche cosa di molto analogo. Un movimento s'insinua per la valle del Ticino e attraverso la Svizzera, favorito dai lavori del duomo di Milano, grande emporio degli scambi internazionali dell'arte fra l'Italia e il mondo gotico.[55] Nell'opera sua Michelino da Besozzo ci si rivela tutto pervaso da questo spirito dell'arte internazionale, che si espande proficuamente anche sulla via di Venezia.

Se poi ci spingiamo, lungo la linea segnata dai termini naturali dell'Italia, ancora alquanto a occidente, dal lato della frontiera del Piemonte verso la Francia, possiamo osservare una invasione analoga, dovuta alle medesime cause e ai medesimi fattori, e che ugualmente si manifesta nella scelta dei soggetti, nell'iconografia, nello stile, nello spirito realistico che tutto pervade.

Nel castello di Manta, in quel di Saluzzo, sono notevoli le pitture a fresco del primo trentennio del secolo XV, di carattere aulico e cavalleresco, direttamente inspirate da modelli francesi — forse da miniature — nell'intonazione dello stile e nelle particolarità iconografiche dei costumi e delle scene di genere.[56] E in altri luoghi del Piemonte, e anche in Liguria, sono ancora avanzi pittorici che ci confermano l'estensione del movimento dell'arte di carattere gotico proveniente dalla Francia.[57] Anche qui, analogamente alle correnti che varcano le Alpi della Lombardia e del Veneto, meglio che di influssi francesi in Italia, devesi parlare piuttosto di „ reciproca compenetrazione dell'Italia e della Francia " nello sviluppo delle arti figurative alla fine del XIV e agli inizi del XV secolo.[58]

A parte poi la nazionalità originaria, bisogna anche riflettere che l'artista, italiano o straniero, il quale emigra per lavorare oltralpe, non è soltanto uno strumento di diffusione dell'arte del suo paese, ma eziandio riporta in questo, quando ritorna, le visioni del movimento parallelo al quale ha partecipato: a proposito della diffusione dell'arte da paese a paese nei primi del Quattrocento, non è mai esatto parlare d'influssi di un paese sopra un'altro, bensì sempre di reciproci scambi.

Tra Italia e Francia la consuetudine di questi scambi aveva ormai del resto una tradizione non più recentissima. Già nel 1298 Filippo il Bello re di Francia inviava alla corte di papa Bonifacio VIII il pittore Stefano d'Auxerre, il quale al suo ritorno in patria portava seco da Roma tre mosaicisti,[59] e lungo il secolo XIV la permanenza dei papi in Avignone creava colà un possente centro d'irradiazione dell'arte italiana.[60]

Pittori francesi dalla fine del secolo XIV scendono numerosi a lavorare in Italia, ed elementi d'arte e di costume si mutuano fra i due paesi coll'intensificarsi degli scambi nelle due direzioni; particolarmente intensa, oltre quella diretta al Piemonte, è anche la corrente volta verso la Lombardia, e si forma così la tradizione dell'„ ouvraige de Lombardie ", col quale titolo si caratterizzano opere ibride di compromesso tra l'arte francese e la lombarda, soprattutto miniature, opere favorite dal duca di Berry agli inizi del secolo XV e dovute per lo più ad autori francesi, con motivi lombardi nell'architettura e nel colore.[61]

Tra il 1443 e il 1447 un'artista primitivo francese veramente grande, Jean Fouquet, fa un viaggio in Italia, e a Roma dipinge il ritratto di papa Eugenio IV in compagnia di due dignitari, già conservato nella chiesa di s. Maria sopra Minerva, ed ora disperso:[62] un acuto studioso, nel constatare quanto si è detto del Fouquet, partecipe così dell'arte del Pisanello, come dei Van Eyck, giunge a concludere che „ Ce qu'on appelle l'art flamand est encore, au milieu du XV siecle, „ une formule internationale aussi bien employée par les Van Eyck, Roger de la „ Pasture, Memling, Fouquet, Charton, Nicolas, Froment, que par certains ita- „ liens ".[63] Una relativa identità di costumi, di condizioni sociali, di mode e di gusti di tutta una generazione, al di sopra di ogni confine geografico, facilita e accelera questi scambi: „ Les peintres firent des plis cassés, tout aussi bien à Paris „ et à Cologne qu'à Burges parce que leurs contemporains s'habillaient pareille- „ ment d'etoffes lourdes et de brocards ".[64]

Finalmente, viene a Roma nell'anno santo, per il giubileo del 1450, Ruggiero van der Weyden, e nel suo viaggio visita Firenze e Ferrara, e probabilmente anche Venezia.[65] A Roma, nella basilica lateranense, ammira gli affreschi di Gentile da Fabriano, che proclama il miglior pittore d'Italia:[66] la testimonianza di questa lode ha per noi un profondo significato, in quanto ci dimostra come il sommo pittore fiammingo abbia trovato in quei dipinti evidenti punti di contatto con le proprie qualità artistiche.[67] La miglior conferma del valore e dell'estensione del movimento che affratella in tutta Europa artisti e ideali d'arte c'è data dal compiacimento che van der Weyden prova a Roma al Laterano quasi riconoscendo una certa aria di famiglia nell'opera di Gentile, e (oltre che dall'opera del Facio[68] in cui sono ricordati Joannes Gallicus e Rogerius Gallicus accanto a Gentile e al Pisanello, soli fra i pittori della sua età) ci è ripetuta dalla menzione che di Giovanni van Eyck e di Ruggiero fa il

Filarete nel suo *Trattato dell'arte*,[69] nonchè dall' elogio in cui Giovanni Santi[70] associa i due nomi a quelli dei più grandi pittori del Quattrocento italiano:

A Brugia fu fra glialtri piu lodati
El gran Jannes: el discepul Rugiero
Cum tanti di excellentia chiar dotati

Ne la cui arte et alto magistero
Di colorir son stati si excellenti
Che han superato molte uolte el uero.

* * *

Più ad oriente dei luoghi fin qui passati in rassegna il fenomeno si ripete con i medesimi caratteri: iniziatosi forse con alquanto ritardo, perdura più a lungo, ed è ancora osservabile nei primi tre decenni del secolo XVI, in opere non di rado assai rozze.

Mentre l' arte veneta, dalla pianura friulana, dove si afferma con la spontaneità di modi popolari, cerca di insinuarsi a ritroso delle correnti dei fiumi, per risalire fino alla cerchia delle Alpi, contemporanee infiltrazioni discendono da settentrione e diffondono per la valle dell' Isonzo forme proprie di paesi tedeschi, provenienti dal Salisburghese e dalla Carinzia. Basti ricordare le pitture a fresco, raffiguranti le *Storie della Vergine*, nel presbiterio della chiesa di s. Giusto a Kosec presso Drezenca (alto Isonzo) (fig. 1), quelle nella chiesa di s. Brizio presso Volarje, quelle già esistenti nella chiesa di s. Daniele presso Volzana[71] e quelle che oggi a mala pena s'intravvedono, lì presso, nella chiesa di s. Ulrico di Tolmino, le altre in s. Martino ad Auzza, e, continuando a procedere verso mezzogiorno, quelle che decorano la cappella di s. Acazio presso Prilesje (riva destra dell' Isonzo, di fronte a Plava).

Nella direzione meridionale il grosso del movimento sembra arrestarsi a Gorizia (affreschi nella sacrestia del Duomo), mentre ne troviamo ancora traccie ben palesi nelle valli laterali confluenti dell' Idria (affresco all' esterno della chiesa di s. Canziano a Reka) e del Vippacco (affreschi in S. Michele, sopra Ossegliano), e nella valle divergente del Natisone, che dalla via dell' Isonzo si diparte presso Caporetto con un breve valico pianeggiante oltremodo facile (Cividale, affreschi nella chiesa di s. Biagio). Nè deve tacersi che caratteri tedescheggianti contribuiscono a determinare l' aspetto peculiare dei rari affreschi istriani dell' estremo Quattrocento e del primissimo Cinquecento.

Va in fine anche notato che, dalla valle dell' Adige procedendo verso oriente, prima ancora di giungere all' Isonzo, si ha un' altra conferma della penetrazione in Italia, durante il Rinascimento, dell' arte tedesca — sebbene in misura più attenuata, e perciò in modo meno evidente — lungo la via del così detto Canale del Ferro, cioè della vallata del Fella da Pontebba alla confluenza nel Tagliamento, con visibile irradiazione nelle opere dei pittori della Carnia.

Anche qui, come lungo l'Adige e il Ticino e l' Isonzo, dalla corrente del fiume è secondata l' introduzione nei due sensi degli elementi stranieri. Quelli discesi dal settentrione fra noi contribuiscono a determinare nuovi aspetti nella grande arte italiana, senza per questo falsarne menomamente lo schietto carattere nazionale.

Nelle zone di confine, dove due razze diverse, e più di due talora, si fronteggiano e si mescolano a traverso linee mal definibili, i fiumi non hanno mai

una funzione di ostacolo e di separazione, ma favoriscono lungo il loro corso l'ascesa e la discesa di elementi etnici caratteristici, che poi si depositano sopra l'una e l'altra riva. Ciò si osserva nella distribuzione dei dialetti, [72] e va notato anche per le arti figurative, nelle quali l'espressione eterna ed universale si adombra parimente, e si sovraccarica di particolari obiettivi che parlano di una patria geograficamente ben determinabile.

Le vie di comunicazione fra i vari paesi dell'Europa sono dunque tutte in ambo i sensi percorse da vivaci e feconde correnti d'arte: forme e modi caratterizzanti paesi stranieri penetrano a rinnovare la coscienza artistica nazionale, senza permanervi come un peso morto, bensì determinando un'efficace emulazione, risvegliando energie che riusciranno a mettersi per una strada propria, lungi da ogni servile e sterile imitazione.

* * *

È ora necessario vedere brevemente come, e per qual via, abbiano partecipato coll'arte loro a questo rinnovamento gotico i grandi pittori che abbiamo visto a Roma all'opera attorno al pontificato di Martino V.

Nella formazione della personalità artistica di Gentile da Fabriano concorrono elementi svariati, il cui avvicinamento è quanto mai significativo per la comprensione del carattere e degli ideali del tempo.

Attraverso gli operosi seguaci delle Romagne, l'esempio di Giotto doveva indubbiamente avere ancora qualche vitalità e qualche dominio nelle Marche alla fine del Trecento e nei primi del secolo successivo, [73] mentre dal Veneto [74] — soprattutto da Verona e da Padova — lungo il litorale dell'Adriatico dilagavano, già si è visto, forme nuove ed eleganti, nelle quali innovatori geniali avevano fissato, consacrandole italiane, tipiche derivazioni dell'arte d'oltralpe, diffuse nell'Italia settentrionale mediante migrazioni di artisti ed importazioni d'opere. Ma in questo ambiente nel quale ha la sua prima formazione il genio artistico di Gentile da Fabriano, la tradizione dei più celebrati centri artistici, di Firenze e di Siena — fatta già maniera, ma ormai anche pronta a riplasmarsi in un vitale rinnovamento — ancora ha il predominio. E sul fondo di questa tradizione egli viene educato soprattutto attraverso l'opera (non sappiamo se anche attraverso l'ammaestramento diretto) di Allegretto Nuzi, [75] pittore fabrianese che visse fino all'anno 1373, forse fu a Firenze, e, meno probabilmente, anche a Venezia. A questo primo artista veramente notevole delle Marche attingono soprattutto Lorenzo da Sanseverino nato nel 1374, e Gentile forse anche egli nato non più in tempo per esserne diretto scolaro; per lui si rinnova la pittura, in tutti i più importanti centri artistici delle Marche: a Fabriano, a Camerino, a Sanseverino, a Recanati. [76]

In Allegretto Nuzi è un contemperamento facile, fatto quasi spontaneità nuova, dell'arte di Siena in cui sono ancora sì vive le forme di Simone Martini e dei Lorenzetti, e dell'arte dei fiorentini, sui quali ancora domina l'esempio di Giotto: specialmente dell'Orcagna, ma, più ancora, di Bernardo Daddi. Il quale ultimo, si noti bene, già rappresenta di per sè a Firenze un compromesso fra le tradizioni locali e l'arte di Siena. [77] Insomma, l'arte senese è più accettabile perchè ha in sè gli elementi di una più facile divulgabilità, e anche a Firenze viene meglio imitato quel pittore che si è fatto sull'esempio di Siena. Contemperati con elementi locali, modificati alla lor volta da quelle infiltrazioni che dal Veneto già si facevano sentire, Allegretto porta nei suoi quadri modi visibilmente di Firenze, e soprattutto di Siena, e quella passione per

Fig. 1 — *Incoronazione della Vergine*
(Kosec̈, chiesa di s. Giusto)

Fig.2 — *Annunzio ai Pastori*
(Cori, Cappella della ss. Annunziata)

Fig. 3 — *Stimmate di s. Francesco*
(Piperno, chiesa di s. Giovanni Evangelista)

le vesti fatte dei tessuti più ricchi e adorni, che a Siena si accentua con l'iniziarsi del movimento gotico nella pittura.[78] Non si può però dire che vi fosse bisogno di un viaggio di Allegretto in Toscana per importare simili abitudini d'arte. Soprattutto da Siena una forte immigrazione d'arte s'era già da tempo avviata — e continua ininterrotta nel Quattrocento — in Umbria, e, per conseguenza, anche nelle Marche,[79] regione con la quale erano continui gli scambi, favoriti dalle relazioni politiche e commerciali attraverso la via di Gubbio. Si propaga così e si feconda il buon seme della vecchia scuola senese.

Scuola, davvero per eccellenza, chè altrettanti vincoli stretti e duraturi di discendenza spirituale non è dato ravvisare negli artisti di altra regione d'Italia attraverso i secoli.

Sarebbe stoltezza voler negare che in molti individui — e anche genericamente nella scuola per lungo tratto di tempo — siano stati notevolissimi i valori puramente artistici: importa peraltro vedere come la pittura senese siasi organizzata ed abbia avuto tenace vitalità e larga diffusione in grazia delle sue qualità più propriamente divulgative.

Pietro Lorenzetti — staccandosi dalla più profonda concezione plastica che, sulle orme del grandissimo Simone Martini, meglio determina la fisonomia del fratello Ambrogio — indulge ad un elegante e più facile preziosismo decorativo, dal quale agevole discende l'imitazione. In gran parte quale compenso alla minore costruttività di questa pittura, si rivela un fastoso spirito di ornamentazione, analogo a quello che, in Siena stessa, viene manifestato dal fiorire contemporaneo della grande arte degli orafi.

Nata e cresciuta quasi interamente entro il ristretto cerchio delle mura urbane, questa pittura sa piegarsi per tempo con grazia particolare a narrare l'aneddoto. Mentre a Firenze domina l'esempio di Giotto, sia pure snaturato dai successori, a Siena si sa narrare più piacevolmente, più alla buona: dalla storia si discende alla cronaca.

Un'arte siffatta ha in sè fatalmente i germi insieme della sua diffusione e della sua decadenza. Non è perciò da maravigliare se a Siena dobbiamo rifarci per spiegare gran parte del movimento artistico del primo Rinascimento in Italia, nè, d'altra parte, come, dopo il Sassetta, si giunga alle ridicole stilizzazioni di Giovanni di Paolo, e a Sano di Pietro, stucchevole e falso, che ostenta quale ingenuità di primitivo ciò che non è altro se non manierismo d'impotente.

Se già per l'innanzi — anche a prescindere dal troppo arcaico Vigoroso — abbiamo, con Meo e con Lippo di Vanni, la prova di una continua diffusione artistica da Siena nella direzione di Perugia, il fenomeno, per le qualità peculiari dell'arte senese cui ho accennato più sopra, si allarga nel corso di tutto il secolo XIV, e finisce per avere il massimo interesse allorchè, attraverso Bartolo di Fredi, giungiamo a Taddeo di Bartolo. Questo artista, nel quale rivive e si raffina il fascino della tradizione senese, finisce per segnare a sua volta la fisonomia delle scuole pittoriche dell'Umbria[80] e delle Marche, mentre il suo influsso giunge efficace anche in altre regioni d'Italia.

Il suo polittico che è nella Galleria di Perugia — notevole soprattutto la *Madonna in trono* che ne costituisce la parte centrale — reca la data 1403 ed è opera fondamentale per comprendere il rinnovamento pittorico dell'Umbria e delle Marche, come pure gli altri quadri da lui dipinti per chiese di quella città, e ora conservati nella medesima raccolta.[81] Importanza non minore hanno gli affreschi eseguiti tra il 1407 e il 1414 nella cappella e nell'anticappella del Palazzo Pub-

blico di Siena, come pure l'*Annunciazione* del 1409 nella Galleria del R. Istituto Provinciale di Belle Arti di Siena che strettissimamente vi si collega: da queste opere ci è rivelato tutt' intero il garbato, piacevole, facile suo modo di novellare delle sacre storie, che alligna facilmente a Perugia, si propaga a Gubbio, e penetra, lietamente accolto, nelle Marche. Con la sua bonomia egli si rivela interamente sincero anche se ligio ad una tradizione paesana ormai vecchia, come pure appare in lui legittimo quel vago ricordo che ancora serba di accenti bizantini, ai quali si sovrappongono, con la bella efficacia del loro valore decorativo, i partiti goticizzanti ormai nel loro pieno sviluppo.

Tali doti della pittura di Taddeo di Bartolo la rendevano facilmente accettabile anche fuori di Siena, ed è per questo motivo che il maestro, pur se non abbiamo argomenti per credere ad una sua attività in Padova, ha lasciato orme di sè non solamente a Perugia, ma anche a Pisa[82] e in Liguria.[83]

Un altro artista il cui esempio può aver contribuito, direttamente o indirettamente, a determinare il carattere dei cicli storico-aneddotici nell' Umbria e nelle Marche è forse Spinello Aretino, sia perchè nella sua arte confluiscono correnti fiorentine e senesi, sia perchè colle storie di s. Miniato al Monte presso Firenze, cogli affreschi di s. Caterina in Antella, colle storie del Barbarossa dipinte — insieme col figlio Parri — nel Palazzo Pubblico di Siena, si dimostra facile novellatore, abbastanza sciolto dai pregiudizi della tradizione e sufficientemente innamorato della ricerca veristica.[84]

Il pittore che in Umbria, agli inizi del secolo XV, riassume in sè gl' influssi senesi, li elabora, li impoverisce, vi aggiunge un altro po' di sapore realistico e li trasforma quasi in una traduzione dialettale, riducendo il racconto della scena sacra alla piana narrazione di un avvenimento reale, conservando un po' dell' aspra secchezza medioevale che ancor viveva in una tradizione molto prossima, e giungendo a stabilizzare l' espressione figurativa in una sorta di quadro di genere, è Ottaviano Nelli eugubino.[85] La stessa posizione geografica della città di Gubbio, la facilità delle comunicazioni con Firenze, con Siena, con Perugia, con Urbino, spiegano come egli abbia potuto, durante la sua vita artistica, ricevere e dare con facilità. Non è un gran pittore. Ligio dapprima alle forme più comuni e diffuse dell' arte senese del Trecento — e non esente da un manierismo ancora soggetto a formule medioevali, forse per la vicinanza di Assisi — egli sente ben presto il fascino della facile e piacevole arte narrativa di Taddeo di Bartolo: lungi dall'essere maestro di Gentile,[86] subisce invece — sia direttamente nei suoi viaggi, sia anche pel tramite di altri artisti — l' influsso del grande fabrianese, o, quanto meno, dell'ambiente nel quale quegli opera e domina. Anzi, l'ineguaglianza e il turbamento che riscontriamo nelle sue opere più tarde si debbono sicuramente all' esempio ch' egli segue — in contrasto colla sua prima educazione e colla sua capacità espressiva — di altri due ragguardavoli pittori marchigiani, Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino, formatisi come Gentile sull' esempio dell'arte, in prevalenza d' origine senese, di Allegretto Nuzi, ma, come Gentile, trasformati dal dilagare dell' arte nuova che si va affermando in tutta Europa, e indotti perciò a tentare nuove vie colla ricerca sincera e analitica del vero.[87]

La *Madonna di Belvedere*, dipinta dal Nelli il 1403 nella chiesa di s. Maria Nuova a Gubbio, è ancora una cosa tutta nella linea della tradizione senese trecentesca. In seguito egli vede all' opera Taddeo di Bartolo, e ancora più tardi, recatosi nel 1420 a Urbino, vede gli affreschi ivi eseguiti quattro anni prima dai fratelli da Sanseverino nell' oratorio di s. Giovanni Battista. La corrente neosenese ne de-

termina così l' iconografia facendolo discendere dall' affresco d' intonazione monumentale alla cronaca sacra fiorita d' aneddoti; il rude contatto con i forti pittori marchigiani lo invoglia ad una più personale ed immediata riproduzione del vero, colto negli aspetti rivelati quotidiamente dalle persone circostanti e dai più umili accidenti della vita. Da Taddeo di Bartolo, in una parola, egli prende il carattere narrativo, da Lorenzo e dal minore Jacopo il realismo ch'egli snatura e deforma fino alla smorfia, fino alla caricatura volgare. Lorenzo e Jacopo negli affreschi di Urbino hanno certamente ritratto dal vero persone contemporanee e circostanti, e si sono compiaciuti di avvivare le scene con piccoli episodi che rivelano l'osservazione minuta della vita e l'amorosa contemplazione della natura.[88] Ottaviano Nelli negli affreschi della Cappella Trinci a Foligno rifà le scene della vita della Vergine ligio agli esemplari di Taddeo di Bartolo e infiammato insieme dall' eco dei nuovi accenti che gli giungono attraverso le Marche: egli non sa però balbettare della nuova lingua che un dialetto nuovo, sorto sul territorio della vecchia gloriosa favella di Siena.

Forma dialettale, dunque, dell' arte che domina in tutta Europa è quella di cui a Foligno si serve Ottaviano Nelli, con abilità e coscienza assai minori che non Lorenzo e Jacopo da Sanseverino,[89] dai quali egli attinge, come ha attinto dalle tradizioni senesi, vecchia e nuova. L' amore per i costumi contemporanei anche nel ciclo dipinto dal Nelli è evidente, ma è come qualche cosa di forzatamente aggiunto e sovrapposto: i personaggi in ricche vesti quattrocentesche nella scena del *Bando di Zaccaria*, che non è da escludere possano anche rappresentare personaggi reali, sono allineati senza partecipare in nulla alla scena. Il piccolo motivo aneddotico serve ai pittori d' Urbino ad avvivare qualche scena colla freschezza di uno spunto colto argutamente mediante l' osservazione spontanea del vero: a Foligno diventa una preoccupazione che popola le varie scene di trovate plebee, stucchevoli per la loro frequenza quasi obbligatoria: così le persone che nello *Sposalizio di s. Anna*, fuori dell' edicola dove si compie il rito, portano cibarie in dono; così il pastore che munge nella rappresentazione dell'*Annuncio a s. Gioacchino della nascita di Maria;* così i due uomini, uno coll' agnello sulle spalle e l' altro col cesto delle uova, nell' *Incontro di s. Gioacchino e s. Anna;* così l' uomo colle ceste sulle spalle nella *Presentazione di Maria al Tempio;* così, per citare ancora uno fra i tanti esempi, s. Pietro che canta le preci dei morti nei *Funerali della Vergine.*[90]

L' espressione dei sentimenti — per imperizia e per deficiente senso della misura — è sempre esagerata, i vari personaggi sono stranamente scomposti nelle loro movenze, il realismo è deformazione dei tipi composti e freddi consacrati dalla maniera tradizionale.

L'osservazione della vita contemporanea e del mondo circostante, che ridà schiettezza all'arte novella della rinascita gotica, è ancora interpretata con dignità sufficiente nei pittori da Sanseverino, mentre con Ottaviano Nelli diventa contraffazione caricaturale. Non immune da contatti con l' arte di Gentile da Fabriano, il pittore di Gubbio è anzi trasformato e guastato dal più maturo realismo marchigiano; in Lorenzo e Jacopo — che l'arte ereditata da Allegretto Nuzi modificano, in armonia anche con gl' ideali nuovi che affratellano già pure le Marche con tutti gli altri paesi italiani e stranieri partecipanti al grandioso movimento artistico internazionale — ci è invece possibile sorprendere il più bel fiore, maturato in patria, della pittura marchigiana quattrocentesca, dell' arte che ha caratterizzato la giovinezza di Gentile.[91]

* * *

Nell' arte umbro-marchigiana[92] è dunque, ai primi del Quattrocento, comune il fondo della pittura senese contemporanea ed anteriore, e comune è anche lo spirito rinnovatore venuto dal di fuori: a queste caratteristiche della sua regione partecipa largamente, nonostante il suo particolare valore, anche Gentile da Fabriano. Nonostante questo suo particolare valore, restando in patria sarebbe rimasto sempre un pittore certamente assai più abile di Ottaviano Nelli, e, forse, si sarebbe anche fatto alquanto più acuto nell' osservazione realistica e più elegante nel senso decorativo che Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. Nulla di più però.[93]

Ma, uscito dalla regione nativa, prima di ritornare nell' Italia centrale e di venire a Roma a lavorare nel Laterano, Gentile è stato nell' alta Italia, a Venezia e a Brescia: nulla malauguratamente ci è dato conoscere delle sue opere fatte colassù, poichè tutte sono andate distrutte. Certamente l' invito a lavorare per la decorazione del Palazzo Ducale a Venezia è fatto tale da indurci facilmente a pensare come l' artista dovesse già avere abilità e fama, per meritare una simile distinzione. L' arte di Gentile da Fabriano ha dato a Venezia i germi da cui doveva prodursi, attraverso il fervore di un secolo, sì mirabile fioritura; ma è altrettanto indubbio che da Venezia e da Brescia il grande pittore marchigiano dev' essere uscito affinato e trasformato. È bensì vero che, avanti l' andata a Venezia di Gentile e del Pisanello, ivi l' arte pittorica s' immiseriva generalmente nel manierismo bizantino e nell' imitazione giottesca,[94] ma bisogna insieme ammettere che un'artista così geniale, e di tanto vivo spirito d' osservazione, deve avere colà assimilato, più prossimi al luogo di origine — e rielaborato quindi rapidamente in sè — quegli elementi gotici per la pallida eco dei quali, giunta lungo la costa dell' Adriatico fino a lui, già s' era primamente determinata la sua arte. Gentile non può non avere riconosciuto con gioia gli schietti prototipi di quell' arte arrivata nel suo paese attraverso impoverimenti e adattamenti dovuti ad artefici mediocri. Per tal modo il suo stile acquista vigoria e certezza, mettendosi per una via ben determinata. Così a Venezia egli ha per la sua arte preso qualche cosa in compenso di ciò che largamente ha dato:[95] scambi e compensi che appunto caratterizzano la pittura mentre sta affinando il suo aspetto internazionale.

Il Pisanello ha formato l' arte sua sottile ed elegante, materiata di preziosismi decorativi e di acute osservazioni del vero, direttamente a Verona, alla scuola di Stefano da Zevio, ma supera facilmente il maestro per una più intima e attenta forza d' analisi, per l' amorosa osservazione degli elementi naturalistici, soprattutto degli animali, per una ben diversa sicurezza nel tratto.

Forse nel 1422 egli è a Venezia, ed ivi al Palazzo Ducale, nella sala del Maggior Consiglio, reca il contributo della sua arte alla grande decorazione pittorica di cui un tratto era stato eseguito da Gentile alcuni anni prima:[96] nello stesso modo egli proseguirà più tardi a Roma, nella basilica lateranense, l' opera che la morte impedisce al pittore fabrianese di portare a termine. Uno schietto rinnovellamento della patria tradizione pittorica — fissatasi negli schemi iconografici e negli artifici stilistici dei maggiori centri, soprattutto di Firenze e di Siena[97] — un rinnovellamento che si compie attraverso il gaio e leggiero linguaggio delle fiorite leggiadrie gotiche, ma che permette all' arte di restare italiana insegnandole ad arricchirsi legittimamente attraverso la rinata contemplazione della vita contemporanea e delle forme naturali: ecco ciò che caratterizza l' arte di Gentile e di Pisanello,

che forma i sensibilissimi caratteri comuni dei due maestri, che, come già si è visto, ci permette di credere non del tutto casuale l'associazione che ne fa Giorgio Vasari in una medesima vita.

Già è stata autorevolmente riconosciuta,[98] e generalmente ammessa, la connessione dell'arte di Masolino da Panicale col grande movimento internazionale della pittura del primo Quattrocento: forse inizialmente vicino a Lorenzo Monaco — il quale nel primo Quattrocento vivifica, riassumendole in sè, le tradizioni trecentesche di Siena donde proviene e di Firenze dove vive ed opera[99] — e in ogni modo relativamente affine al Beato Angelico,[100] l'arte del quale è d'altra parte come precorsa appunto da Lorenzo Monaco,[101] sa assimilare con profitto gli elementi dell'arte nuova penetrati anche a Firenze. In mancanza di meglio, possiamo credere, sulla scorta del Vasari, che effettivamente egli siasi formato alla scuola di Gherardo Starnina: di questo pittore, di cui nessun'opera certa ci è pervenuta, sappiamo, sempre sulla scorta del sommo biografo aretino, che si compiaceva nel riprodurre i ricchi costumi del tempo da lui visti in Spagna e nell'introdurre sentimenti e attitudini non comuni per l'addietro nell'espressione pittorica, manifestando così vivo amore per la natura, per il verismo psicologico e per l'aneddotismo dei particolari.[102] Questo tenue filo può spiegarci per quale mezzo siasi determinata l'arte nuova e veristica di Masolino: i suoi due viaggi in Lombardia non hanno sicuramente fatto che alimentare più tardi in lui questa tendenza. Ancora non è da obliare che elementi dell'Alta Italia possono forse avere avuto efficacia sulla sua prima educazione: influssi di Antonio Veneziano attraverso l'insegnamento dello Starnina.[103]

Per quanto la sovrana figura di Masaccio sia tale da sorpassare ogni costrizione entro vincoli sistematici, per quanto la novità della sua arte di troppo superi i limiti del verismo gotico internazionale, per quanto uno degli elementi più imprevedibili della sua stessa novità vada ricercato nella più matura comprensione dei prototipi giotteschi snaturati dai seguaci, nondimeno non deve sembrare inesatto volerlo riconoscere partecipe di questo indirizzo, almeno per spiegarci parzialmente il punto di partenza della sua arte.[104]

Così tutti i grandi pittori che hanno portato a Roma il loro prezioso contributo all'opera di restaurazione dell'arte vogliono significare non solo la nuova primavera di bellezza nella quale esulta l'Italia, ma eziandio la fioritura che di un leggiadro ammanto uniforme ricopre tutti i paesi d'Europa. Fioritura alla quale partecipano con l'opera loro, e con i seguaci che avviano all'arte. Gentile determina a Venezia l'inizio della più vera grandezza e del più preciso carattere di quella gloriosa scuola — non pur locale, ma luce a tutto il mondo — essendo „ maestro e come padre amorevole "[105] a Jacopo Bellini, padre e maestro a sua volta di Gentile[106] e Giovanni. A Firenze egli ha scolari di lontani paesi,[107] e a Siena probabilmente è largo del suo ammaestramento a quel Giovanni di Paolo, pittore mediocre, ma che colla sua stessa irrequietezza dà a vedere di perseguire visioni nostalgiche alle quali è troppo impari la sua misera arte.[108] E il Pisanello a Venezia ancora, e a Ferrara, e altrove — anche a tacere dell'opera sua mirabile di modellatore di medaglie — sparge a piene mani il seme dell'arte rinnovata dalla fioritura rigogliosa attraverso i campi di tutta Europa.[109] A non voler ripetere congetture, e a non volere arrischiare ipotesi non sorrette da alcuna seria documentazione sugl'inizi dell'attività artistica di Masaccio, dobbiamo pur sempre riconoscere che Masolino è nel filo della corrente d'internazionalità dell'arte con-

temporanea, quella stessa corrente, infine, che, si può dire, finirà per travolgerlo e per condurlo a lavorare in Ungheria.[110]

Tutte queste considerazioni occorre avere presenti, per poter classificare con esattezza quei documenti pittorici che attorno a Roma è interessante raccogliere con ogni cura, in quanto ci parlano del primo Rinascimento, e sono in parte dovuti all' esempio degli artisti maggiori e all' opera dei minori che lavoravano in Roma, e in parte rappresentano i prodotti più spontanei di quel medesimo grandioso movimento internazionale così vivo e diffuso. Documenti in tanto più notevoli, in quanto le opere superstiti dell' attività in Roma, in questo primo fervido e fecondo periodo del Rinascimento, si riducono a ben poca cosa: alla tavola di Velletri, ai resti del polittico di s. Maria Maggiore, agli affreschi di s. Clemente.[111]

***

Non meno che a Roma, nella Provincia le misere condizioni economiche, lo stato di anarchia, la desolazione, la scarsa sicurezza, le continue lotte sanguinose fra le fazioni ostili,[112] avevano quasi del tutto spento ogni attività d'arte. A tacere delle pitture eseguite a Roma nel 1369 e nel 1370 dai pittori, per la più gran parte toscani, invitati da Urbano V durante quel breve ritorno della sede papale a Roma, e di cui non restano che scarsi avanzi nella chiesa di s. Sisto Vecchio,[113] e a prescindere inoltre dall' immigrazione della vitale arte senese — circa gli stessi anni — attraverso la via di Bolsena, Montefiascone, Roma e Tivoli fino a Subiaco e in Abruzzo,[114] non meno a Roma che nella Provincia, e anche nelle regioni limitrofe, fuori delle vie percorse dalle correnti di Siena e di Firenze, la pittura aveva cessato di essere, anche modestamente, arte, ed erasi ridotta all' umile, e neppure frequente, funzione di narrare, per mezzo della figura, le sacre storie, ma in modo del tutto obiettivo e materiale, senza alcuna efficacia, senza il più piccolo ricordo di qualsiasi abilità tecnica.

Di questa spaventosa decadenza, che per cause esterne di natura tutt' affatto locale poneva il centro più illustre della Cristianità, e un vasto territorio tutt' attorno, in una condizione così strana ed umiliante, di questo completo annullamento della vitalità artistica, abbiamo esempi in affreschi, che solo vanno ricordati perchè ci documentano uno stato di abbrutimento al quale altrimenti non si potrebbe credere. Mi limiterò a ricordare l'*Annunzio ai Pastori* nella cappella della ss. Annunziata a Cori (fig. 2)[115] e le *Stimmate di s. Francesco* nella chiesa di s. Giovanni Evangelista a Piperno (fig. 3); la completa assenza di ogni carattere soggettivo, di ogni intenzione d' arte, di ogni elemento che non sia di sola espressione brutalmente obiettiva permette di riavvicinare a queste due un' altra pittura che ha parimenti solo caratteri del tutto negativi: la *Crocifissione* di Giovannello Paulelli da Narni, lavoro eseguito nel 1425 e firmato, dipinto a fresco nella chiesa rovinata di s. Antonio Vecchio a Cesi, presso Terni.[116] Ogni rinnovamento doveva perciò Roma attenderselo dal di fuori: contemporaneamente alla chiamata dei grandi pittori, di cui si è parlato più sopra, noi osserviamo il movimento, senza dubbio più spontaneo, di giovani che dal Lazio si recano ad apprendere nelle regioni vicine, dove la tradizione dell'arte aveva coraggiosamente e vittoriosamente lottato, assicurandosi una gagliarda esistenza.

(la fine al prossimo fascicolo)

Achille Bertini Calosso

PROVVEDIMENTI DI TUTELA
CONTRO I PERICOLI DELLA GUERRA

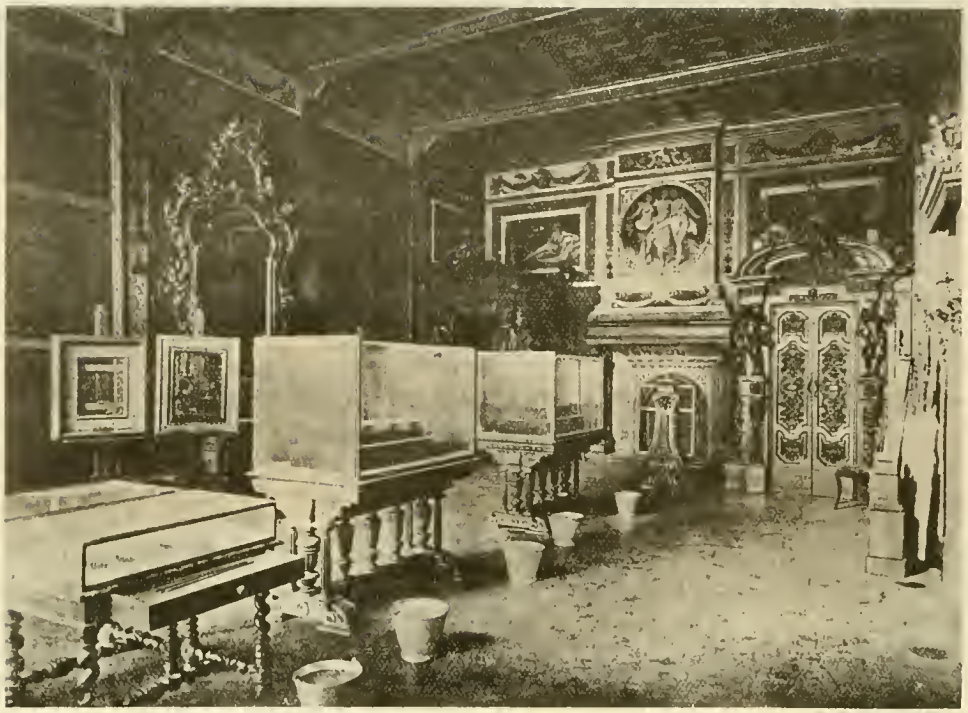
ATTUATI A CURA
DELLA R. SOVRAINTENDENZA ALLE GALLERIE E ALLE RACCOLTE D' ARTE
DELLE PROVINCIE LOMBARDE

NEL riferire intorno ai provvedimenti presi a cura della Sovraintendenza alle Gallerie della Lombardia per proteggere contro i pericoli della guerra le opere d' arte della propria circoscrizione sarà opportuno accennare prima ai lavori compiuti allo scoppio delle ostilità fra l' Italia e l' Austria, e, in seguito, a quelli resisi necessari, a mano a mano che le circostanze li consigliarono durante lo svolgersi della guerra, nei due periodi: dall' offensiva austriaca sugli altipiani (maggio 1916) alla ritirata di Caporetto (ottobre 1917), e da Caporetto all' offensiva austriaca sul Piave (giugno 1918).

Provvedimenti attuati allo scoppio delle ostilità

Già fin dalle ultime settimane della neutralità italiana, prevedendosi imminente l' intervento dell' Italia nel conflitto mondiale, la Sovraintendenza di Milano, preoccupata della possibilità di offese, in ispecie per le vie dell' aria, al prezioso patrimonio artistico della Lombardia, aveva convocato, in seguito anche a suggerimenti pervenuti in via riservatissima dall' Amministrazione Centrale, tutti i Capi degli Istituti artistici cittadini per studiare i mezzi atti a far fronte ad ogni pericolo. Prevalse il concetto in quelle riunioni che, non essendo a temersi per Milano se non bombardamenti aerei, convenisse di non rimuovere dalla città le opere d'arte delle pubbliche collezioni e delle chiese a fine di evitare i rischi del

Sgombero di un oratorio in alta montagna



La grande sala centrale del Museo Poldi Pezzoli a Milano

La sala dei vetri veneziani al Museo Poldi Pezzoli a Milano

Milano — *Pinacoteca di Brera.*
Il primo salone veneziano col "tagliafuoco" verso la Galleria degli affreschi

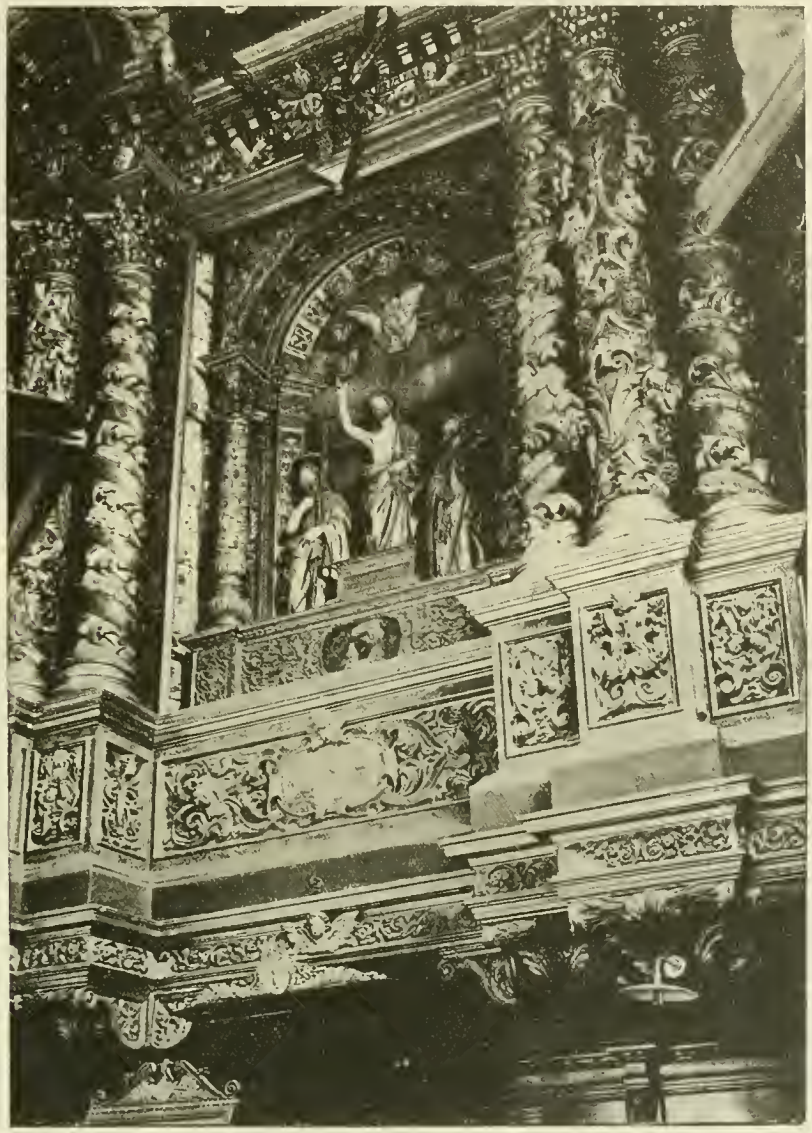
Milano — *Pinacoteca di Brera. – La sala dei Crivelli, dei Mantegna e dei Giambellino*

viaggio e, in particolare, del carico e dello scarico nei luoghi di partenza e di destinazione. Nè giovò a far mutare d' avviso la proposta, ventilata a Milano ma accolta con scarso favore dal Ministero, di caricare le opere d' arte in grandi furgoni imbottiti da custodirsi, senza essere più aperti fino al termine della guerra — come fu fatto per qualche famosa collezione estera — in luogo sicuro e remoto. Si rinunziò, pertanto, definitivamente ad allontanare alcuna cosa dalla città, e si deliberò che per il momento — anche per non dare indizî al nemico e non creare allarmi

Ancona in legno intagliato e dorato della Parrocchiale di Premadio (Valtellina)

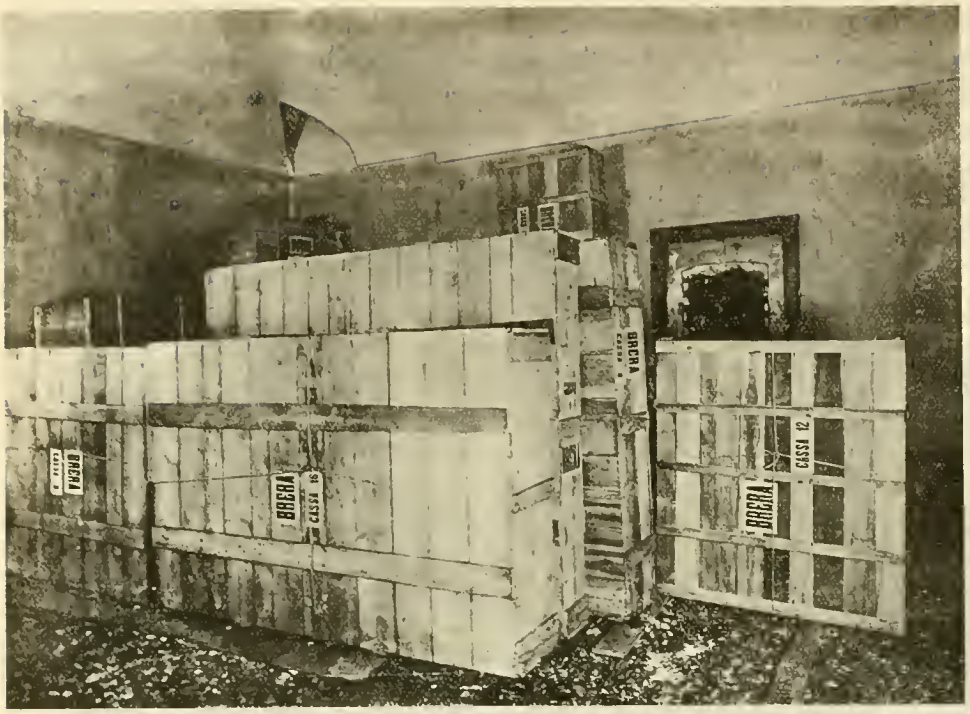
nella popolazione — nessun oggetto fosse rimosso nemmeno dal suo posto finchè la partecipazione dell' Italia alla guerra non fosse un fatto compiuto e lo svolgersi degli avvenimenti non consigliasse l' attuazione di provvedimenti già allo studio e da studiarsi presso i singoli Istituti. Ma negli ultimi giorni del maggio 1915, dopo le prime notizie del bombardamento aereo di Venezia e di quello, dal mare, di città e località indifese del litorale adriatico, dopo i primi sintomi che l'Austria avrebbe condotto contro di noi la guerra con scrupoli non maggiori di quelli usati dall' alleata Germania contro la Francia e il Belgio, parve opportuno di non tardare a mettere in atto quanto erasi deliberato in previsione di pericolo per le pubbliche collezioni milanesi.

Nella Pinacoteca di Brera, che per le condizioni di alcune volte non „ reali ", ma „ incannettate ", non presentava sufficienti garanzie di sicurezza, tutti i quadri più pregevoli e di dimensioni non superiori a circa 2 metri per 3 — in numero di circa 200 — furono rimossi dalle pareti, separati dalle cornici, accuratamente



Parte centrale della colossale ancona in legno intagliato e dorato della Parrocchiale di Vezza d'Oglio (Valcamonica)

imballati con ovatta e tela impermeabile in grandi casse, collocate nello stesso palazzo di Brera, in un locale a terreno convenientemente adattato e protetto da triplice ordine di volte reali di cui una blindata con più strati di sacchi di sabbia. Si ebbe cura di provvedere affinchè le condizioni di temperatura e di igrometria del locale fossero le più favorevoli, e ciò si ottenne demolendo il pavimento per sostituirlo con un mezzo isolante, rimovendo canne di calorifero, applicando reti



Milano — *Pinacoteca di Brera. - Le casse con i capolavori depositate allo scoppio della guerra in un locale protetto dalle bombe aeree*

Roma — *La „rampa elicaidale" di Castel S. Angelo occupata dalle casse con le opere della Valtellina e della Valcamonica*

Milano — *Pinacoteca di Brera. – Le sale venete intieramente sgombere*

Milano — *Pinacoteca di Brera*

Il salone della pittura Lombarda del sec. XVII con trincea a protezione di alcuni grandi dipinti

Milano — *Museo Poldi Pezzoli*

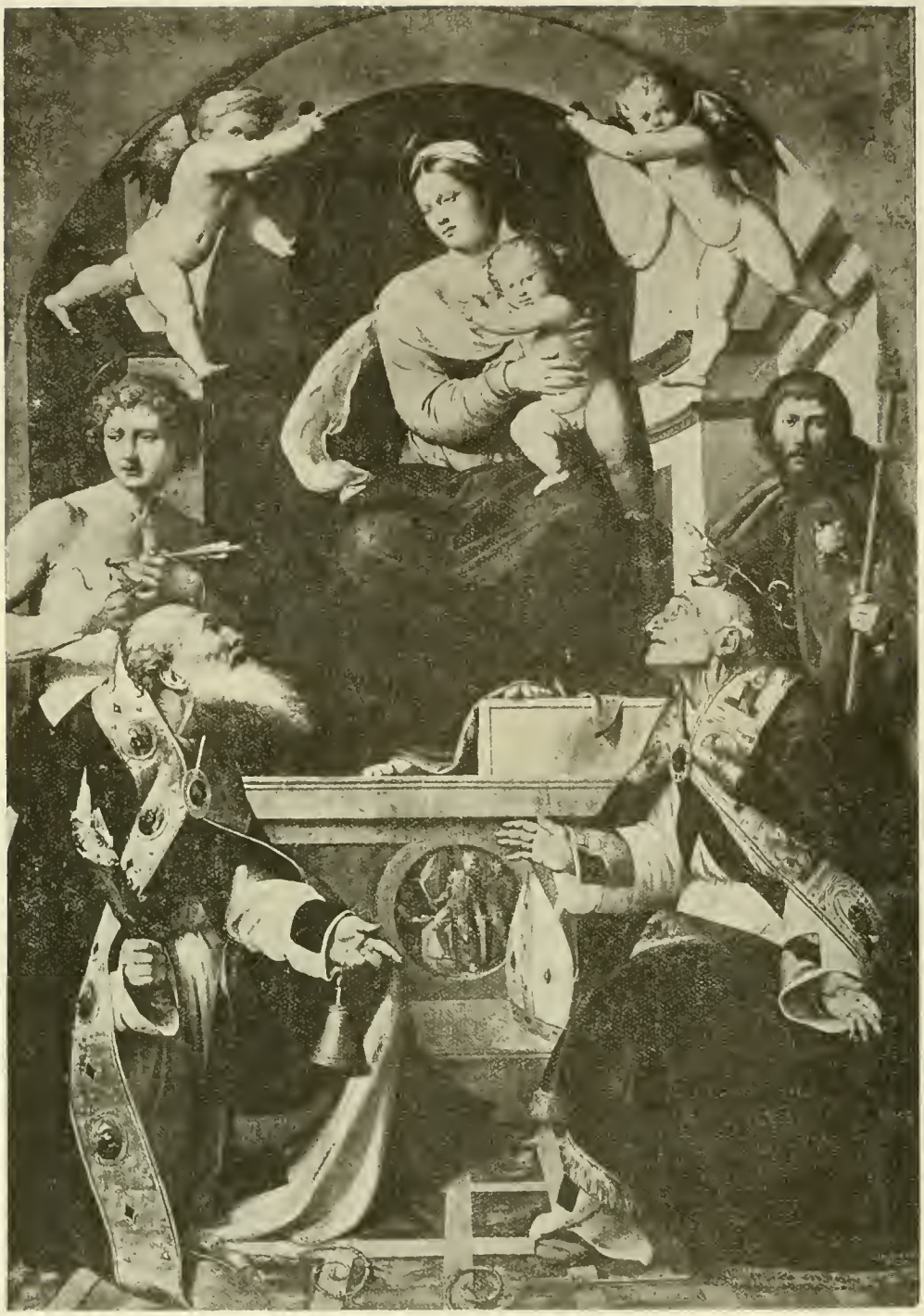
Una „ cassaforte" blindata di lamiera e di sacchi di sabbia costruita entro un salone terreno per deposito delle casse con tutti i quadri e gli oggetti più importanti

La porta operta della "cassaforte" lascia scorgere nell' interno il prezioso deposito

Dolla porta della sala ottigua si scorge lo spigolo della enorme "cassoforte"

Alta Valtellina — *Preziose suppellettili trasportate da una chiesetta di alta montagna*

Alta Valtellina — *Trasbordo di casse da carri bloccati dalla neve*



Calisto Piazza da Lodi — *Grande pala d' altare con la Madonna, il Putto e angeli*

Breno — *Chiesa di S. Antonio*

La colossale ancona di legno intagliato e dorato, su disegno di Gaudenzio Ferrari, della chiesa dell' Assunta a Morbegno

ad alcune aperture, non accecate per favorire la aereazione, ecc. Altri 200 quadri, pure pregevolissimi ma di grandi dimensioni, furono raccolti nel salone lombardo coperto da assai spessa volta reale blindata di sabbia, e quivi protetti da altre trincee di sacchi, mentre sei dipinti di proporzioni colossali (la *Predica di S. Marco* dei fratelli Bellini, la pala del Savoldo, il *Miracolo di S. Marco* del Tintoretto ecc.), nell' impossibilità di essere riuniti a questi per insufficiente larghezza delle porte, erano raccolti in altro luogo riparato della Pinacoteca, e anch' essi difesi da tagliafuochi e da trincee di saccate di rena.

Numerosissimi recipienti pieni di sabbia e di acqua furono disposti nelle sale dell' Istituto a protezione dei restanti quadri e in considerazione del pericolo derivante dalla contiguità della Biblioteca. Un corpo di guardia composto di personale degli Istituti braidensi e di vigili municipali fu, d' accordo con la Sovraintendenza dei Monumenti, istituito nel Palazzo in comunicazione telefonica diretta con vedette vigilanti la notte su una terrazza dell' Osservatorio per la pronta segnalazione di pericolo imminente e per l' azione di pronto soccorso in caso di sinistro.

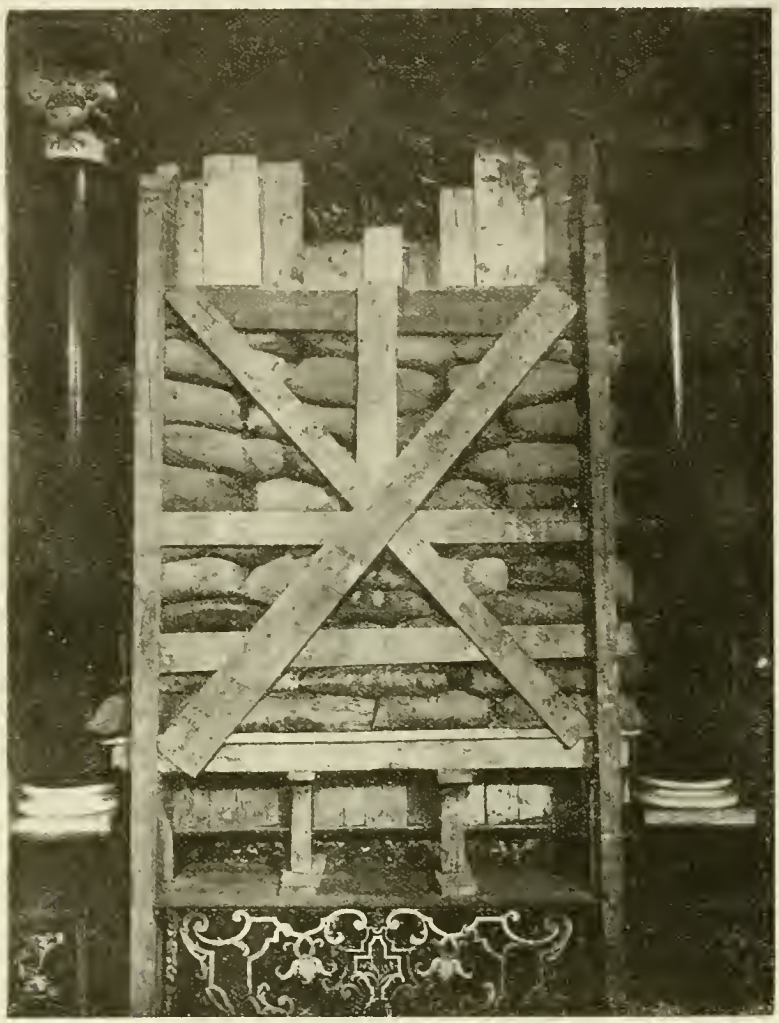
Provvedimenti analoghi furono presi per la sicurezza delle preziose collezioni del Castello Sforzesco, del Museo Poldi-Pezzoli e dell' Ambrosiana.

Al Castello, sotto la direzione del Senatore Beltrami allora Conservatore, tutti i quadri principali così antichi, come moderni, gli arazzi, i messali, le porcellane, i vetri, le monete e gli altri oggetti d' arte furono rimossi dal loro posto e, imballati o no, furono collocati in luoghi più sicuri e protetti. L' Archivio storico Municipale fu riunito in una delle sale meglio difese del Castello e quivi disposto in modo da poter essere ancora consultato dagli studiosi; così pure furono messi

L' "alt„ di una slitta in alta montagna

al sicuro la Raccolta Vinciana, le stampe, le pergamene e i cimelî più importanti del Museo del Risorgimento.

Il Museo Poldi Pezzoli, per disposizione del Consiglio direttivo, fu quasi del tutto vuotato, diligentemente imballato e chiuso in casse le quali furono raccolte nel palazzo stesso in uno spazioso locale terreno nel quale a maggior garanzia fu costruita una immensa controcassa di legno blindata con lamiere di ferro e protetta da sacchi di sabbia; una specie di enorme cassaforte entro la quale trovarono si-



Pala del Perugino in S. Agostino di Cremona, protetta, in un primo tempo, sul posto

curo ricetto i numerosissimi quadri, bronzi, arazzi, porcellane, smalti, armi, vetri del Museo.

Nella stessa città di Milano fu rimosso e trasportato altrove il tesoro del Duomo; blindato sul posto l'altare d'oro di S. Ambrogio.

Nel medesimo tempo si provvedeva alla sicurezza delle collezioni e degli oggetti più famosi delle provincie della Lombardia.

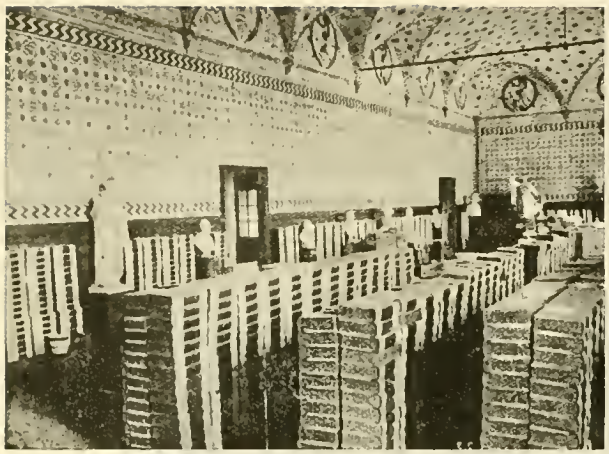
A Monza rimossi dalle loro sedi il Tesoro e la Corona Ferrea, e chiusi in un piccolo vano in spessore di muro, contro qualsiasi pericolo di danno per incursioni aeree.

A Bergamo tutte le opere di non grandissime dimensioni dell' Accademia Carrara, ciò che significa i due terzi dei quadri di quella insigne collezione, furono accuratamente imballati e raccolti nel palazzo stesso dell' Accademia in una stanza di sicurezza appositamente adattata, che fu protetta con triplice ordine di piattabande in cemento armato blindate di sacchi di sabbia, e dentro la quale le pregevolissime opere della magnifica collezione trovarono inviolabile asilo come nel *safe* di una Banca.

Lo stesso criterio si desiderava seguire per altre stupende raccolte: quelle Municipali di Brescia; ma in un primo tempo — eravamo, ripeto, all' inizio della

In Valtrompia (Brescia) — *Una pala d'altare trasportata a braccia per un sentiero di montagna*

guerra — non fu possibile applicarlo per una certa quale resistenza degli enti locali i quali, non ammaestrati ancora abbastanza dall' esperienza, si ritenevano ancora molto lontani da qualsiasi eventualità di pericolo. In seguito i bombardamenti aerei della città indussero a fare apparire meno remota quella possibilità e a far considerare come provvidenziali le proposte dell' Amministrazione dello Stato, ma di ciò si dirà in seguito. In quel primo periodo, desiderando questa Sovraintendenza non suscitare allarmi o risentimenti nella popolazione e procedere d' accordo con le Autorità locali alle quali spettava, in fondo, la responsabilità diretta del loro patrimonio artistico, le provvidenze di tutela si limitarono soltanto a trasportare in una località sotterranea, chiusi in poche casse, solo alcuni rarissimi ci-



L'Archivio storico municipale di Milono raccolto in una delle sale del Castello sforzesco

melî così della Pinacoteca Martinengo, come del Museo Cristiano, come della Biblioteca Queriniana.

Numerosissime, invece, furono le opere d'arte di chiese delle provincie lombarde che parve prudente trasportare in ambienti più sicuri o proteggere sul posto con assiti di legname e trincee di sacchi di sabbia. Cito a ragione di esempio: a Bergamo: la grandiosa pala del Lotto in S. Bartolomeo, quella pure del Lotto, in S. Bernardino; la terza pala del Lotto, il Bergognone e i due Previtali in Santo Spirito; l'ancona del Moretto in S. Andrea; gli affreschi del Tiepolo, oltre ai due monumenti di Bartolomeo e di Medea, nella Cappella Colleoni; gli stupendi arazzi di S. Maria Maggiore; il Tiepolo del Duomo, ecc.; a Cremona: il Perugino di S. Agostino e il monumento Trecchi in Sant'Agata; a Chiaravalle Milanese, il famoso Bramante dell'Abbazia; a Romano di Lombardia, la pala del Moroni; a Brescia, in quel primo tempo, lo Jacopo Bellini e il Civerchio di S. Alessandro. A Brescia stessa fu blindata la celeberrima Cappella del Sacramento in S. Giovanni Evangelista comprendente, oltre il Civerchio dell'altare, le grandi tele del Romanino e del Moretto, e tutelata all'esterno, contro il lancio di bombe aeree, da una triplice rete metallica sorretta da diritti di ferro.

Provvedimenti attuati nel periodo dall'offensiva austriaca sugli Altipiani a Caporetto

Alle operazioni qui in breve riassunte, e di carattere esclusivamente precauzionale, tenne dietro un periodo di sosta di alcuni mesi. In seguito, procedendo e svolgendosi gli avvenimenti di guerra, accrescendosi i movimenti delle truppe, moltiplicandosi le occupazioni militari delle chiese, di altri provvedimenti apparve evidente la opportunità, in specie dopo che l'offensiva austriaca del maggio 1916 sugli Altipiani aveva portato la guerra entro i nostri antichi confini e mostrata la necessità di fronteggiare eventi fino a quel momento imprevedibili. Prevî accordi fra le Supreme Autorità militari e civili, fu iniziato, così, lo sgombero di tutte le opere d'arte non solo dalle località in immediata vicinanza alle linee del fuoco, ma anche da quelle che si sogliono comunemente chiamare le retrovie.

Per il tramite del tenente Ugo Ojetti, onde si raggiunse una collaborazione perfetta fra i nostri uffici di tutela artistica e il Segretariato generale per gli affari civili presso il Comando supremo dell'esercito, il più valido aiuto fu all'opera della Sovrintendenza di Milano fornito dai Comandi militari con concessioni di uomini e di mezzi per le quali soltanto fu possibile la esecuzione dei lavori designati.

Autocarri per i trasporti del personale e degli oggetti, carri ferroviari e trasporti, legname, chiodi, materiali da imballaggio, attrezzi e anche mano d' opera militare in qualche caso ove fu indispensabile, prontamente concessi dalla Intendenza dell' Esercito e dai Comandi di Divisione, misero in grado di compiere il lavoro con la maggiore — relativa, s' intende — celerità e senza incidenti di sorta.

Centri d' imballaggio furono stabiliti per la Valle Camonica a Breno, per il Lago d' Iseo a Lovere, per l' alta Valtellina a Tirano, per la bassa Valtellina e il Lago di Colico a Morbegno. E in quelle località, dall' autunno del 1916 in poi, affluirono per alcuni mesi dalle chiese e dalle collezioni centinaia e centinaia di oggetti d' arte, quadri, bronzi, mobili, paliotti d' altare, argenterie, paramenti, ferri battuti, porcellane, stendardi, pale e altari di legno intagliati, raccolti nelle vallate

Trasporto in slitta di oggetti d'arte dalle montagne del Tonale

e sui monti, così nelle piccole cittadine del piano come nei minuscoli paesini d' alta montagna, in cappelle, in oratorî isolati tra le nevi e troppo esposti, bene spesso, al tiro delle artiglierie nemiche.

Accuratamente smontati, e protetti sul posto con imballaggio provvisorio, trasportati a braccia, o a dorso di mulo, o in slitta, dove per l' alta neve altri mezzi di comunicazione non erano possibili, essi raggiungevano le rotabili, d'onde autocarri militari, via via riempiti, compivano il trasporto nelle tranquille località scelte per l' imballaggio. Quivi una squadra di abili operai di fiducia della Sovraintendenza e assistita da nostri Ispettori — registrato, numerato, descritto, munito di contrassegno ogni oggetto — procedeva all' imballaggio definitivo (previa, se indispensabile, una sommaria riparazione) in solide casse che, a loro volta, numerate e registrate, erano spedite a Roma entro scelti vagoni chiusi, avvolti da copertoni impermeabili, viaggianti a grande velocità, scortati da picchetti armati di truppa e accompagnati da un rappresentante della Sovraintendenza. A Roma, sempre a cura della nostra Sovraintendenza, il materiale, scaricato nel più quieto e comodo

Tirano — *Alpini che caricano i carri diretti alla stazione*

La popolazione di Cajolo (Valtellina) coadiuva gli operai della Sovraintendenza nel trasporto delle statue dell'ancona della Parrocchiale

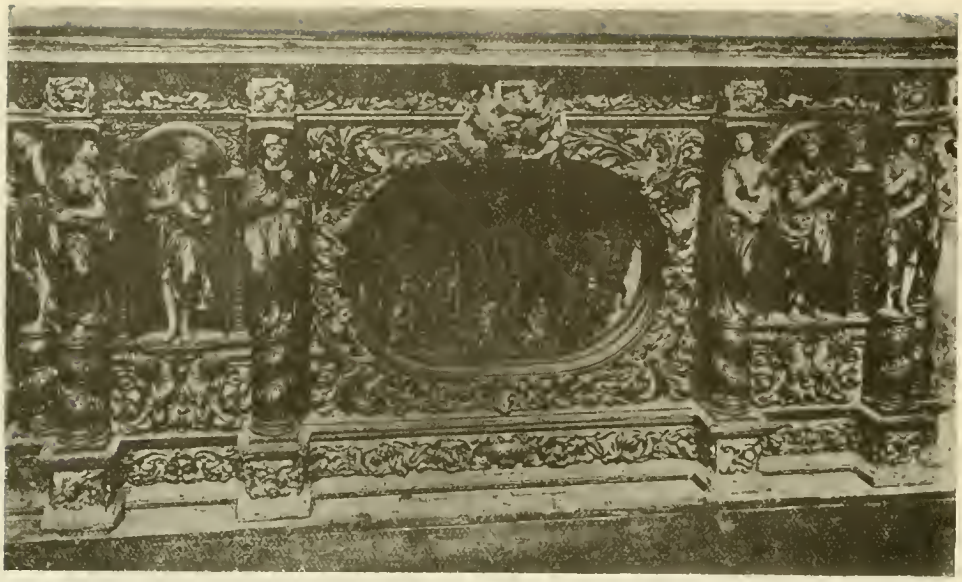
(La fotografia, sfocata, fu mal ritoccata)

scalo di S. Lorenzo, era immediatamente trasportato a Castel S. Angelo ove la vasta rampa elicoidale del Monumento era stata scelta come ampio e sicurissimo locale di deposito.

Così nell' inverno 1916-917 non vi fu nelle regioni indicate oggetto grande o piccolo, di notevole pregio d' arte o di antichità, e di cui si rendesse possibile il trasporto, che fosse trascurato e lasciato in luogo. Così, per citare solo qualche esempio, furono trasportati i paliotti intagliati di Sónico, Breno, Cedegolo, Cerveno e Canè; le statue dell' ancona intagliata di Ponte di Legno così a lungo martirizzato dai grossi calibri austriaci, le ancone in legno di Vezza d' Oglio e di Stadolina, tutti i quadri e gli oggetti d'arte più notevoli della Galleria Tadini di Lovere; e, in Valtellina e nel comasco, le grandi ancone di Ardenno, Caiolo, Gera, Grosio, Mazzo, Cepina, Ponte, Premadio, Sernio, Sórico, quelle della Valfurva, quella colossale, su disegno di Gaudenzio Ferrari, di Morbegno, il Ciborio di bronzo dei fratelli Guicciardi a Ponte, il Tesoro di Chiavenna, il Tesoro di Gravedona, i paramenti antichi di numerosissime chiese della regione, da quelli di Teglio a quelli del Santuario di Tirano che si vogliono donati dal cardinale Richelieu, ecc., ecc.

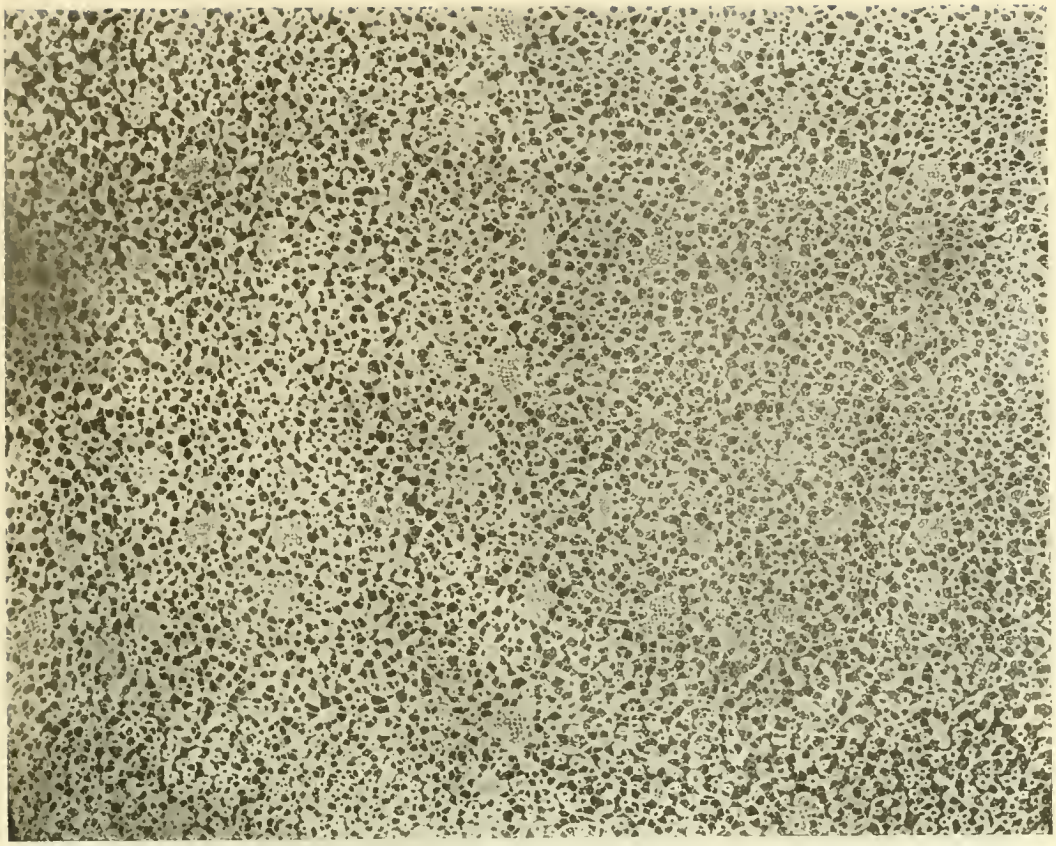
Grande ciborio in bronzo dei fratelli Guicciardi (1578) della chiesa Parrocchiale di Ponte-Valtellina

Le Autorità locali e le popolazioni — meno uno o due casi soltanto, in cui coloro cui spettava di compiere opera di persuasione e di rassicurazione non ebbero onta, invece, di sobillare nascostamente, ma invano, chè gli ordini della Sovraintendenza dovettero essere sempre e con ogni mezzo rispettati — si mostrarono tranquille e pronte a dare in consegna; anzi alcuna volta o scrissero, o mandarono delegazioni, chiedendo esse stesse che i loro oggetti preziosi fossero salvati a nostre cure. Allarmi non furono mai suscitati, e, d'altronde, non era neanche possibile che sorgessero, poichè quelle popolazioni montanare, forti e sicure, vedevano quotidianamente da vicino la guerra, e

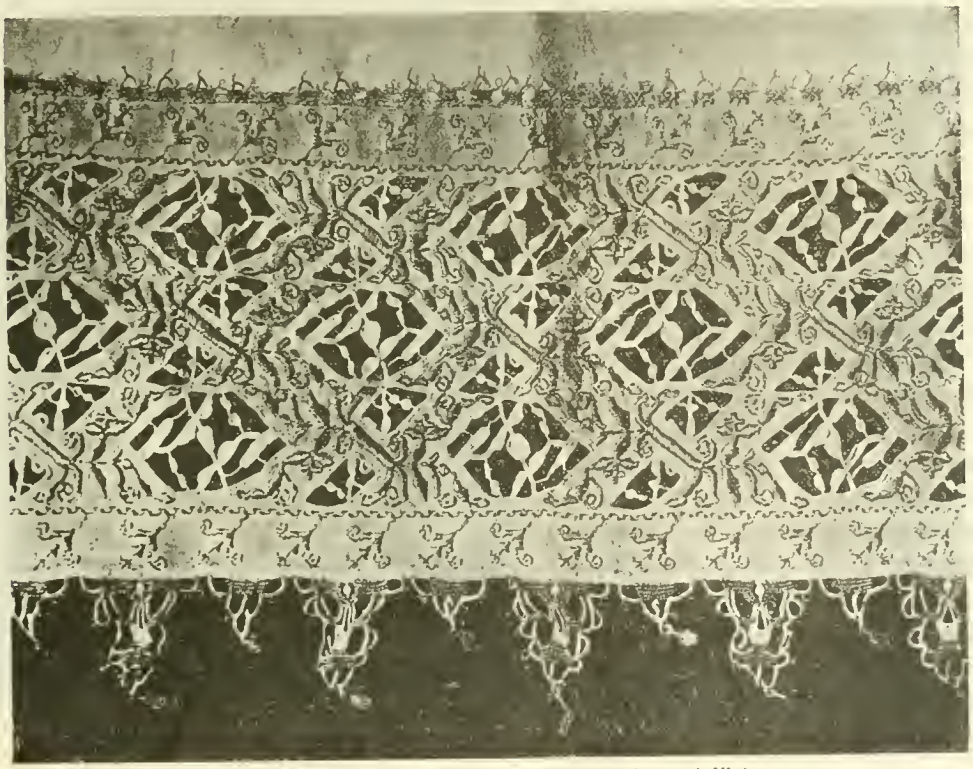


Paliotto in legno intagliato e dorato della Parrocchiale di Cedegolo (Valle Camonica)

Tirano: Santuario della Madonna — *Paramento, così detto di Richelieu, in velluto granato su tela d'oro*



Camice a punto a roselline di Venezia. – Parrocchiale d'Iseo



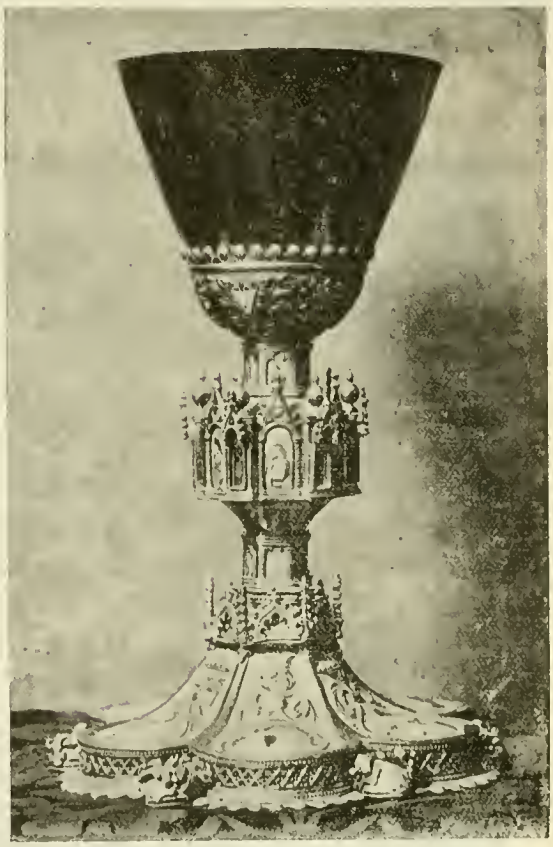
Ricamo in filo su tela d'aloe. – Morbegno, chiesa dell'Assunta

Grande croce processionale di Pietro Lierni (1533)
Parrocchiale di Domaso

rante; il secondo disponendo finanche perchè un intelligente e colto ecclesiastico della Diocesi, Don Giovanni Baserga, accompagnasse i nostri funzionari e unisse alla parola di persuasione di costoro anche l'esortazione autorevolissima del Vescovo. E in ogni caso il rilascio di una ricevuta con la elencazione precisa degli oggetti presi in consegna, firmata personalmente dal sottoscritto, dette agli enti ecclesiastici la sicurezza che lo Stato riceveva non per tenere, ma soltanto per provvisoriamente conservare e restituire al termine delle ostilità.

Nella primavera del 1917 restavano ancora da sgomberarsi, dei territori più prossimi al fronte, alcuni paesi della regione del Garda, della Valtrompia e della Valsabbia, quando per ordine delle Autorità centrali le operazioni furono interrotte. Ma frattanto, e mentre procedevano i trasporti, era stata messa al sicuro, con alcune eccezioni per le gravi difficoltà di rimozione, grandissima parte del patrimonio artistico della città di Brescia, dove i chi vive in mezzo alle vie e ai ponti minati, ai prati trincerati, chi assiste agli intensi movimenti di truppe, al passaggio dei feriti, chi ode giorno e notte il rombo delle cannonate, ha un' idea meno imprecisa della guerra, sa i pericoli che può correre, sa a quali eventi bisogna essere preparati e non si spaventa, nè può spaventarsi, dei provvedimenti che l'Autorità crede di dover prendere per porre al sicuro le cose più care di proprietà comune.

D'altra parte, a tranquillare ed esortare le popolazioni, volonteroso e utilissimo contributo dettero all' opera nostra i Vescovi delle Diocesi di Brescia e di Como; il primo con una lettera circolare a tutte le Fabbricerie e alle Autorità ecclesiastiche invitandole ad accettare di buon grado senza discutere gli ordini delle Autorità, dell' opportunità dei quali egli stesso si rendeva ga-



Calice prepositurale in argento dorato e smalti (fine del sec. XV)
Collegiata di Gravedona

quadri più pregevoli della Pinacoteca Tosio Martinengo, quasi l'intiero materiale del Museo Cristiano e del Museo Romano, i capolavori delle chiese furono imballati in casse e raccolti in uno spazioso e adattissimo locale sotterraneo della stessa città di Brescia formidabilmente protetto dalla stessa sua natura, non meno che dalle opere provvisorie eseguitevi, e non lontano dal quale, in altro locale sotterraneo e sicurissimo, trovava ricovero la „ Vittoria ", troppo esposta a pericoli dall'alto nella sua sala del Museo Romano. E se non si credette opportuno di rimuovere per il momento dalle loro sedi quei dipinti, così della Pinacoteca come delle chiese, i quali per le loro dimensioni non potessero essere abbassati senza difficoltoso lavoro, tutti gli imballaggi — casse per le tavole e rulli per le tele — fu-

Trasporto a spalla su ua nevaio della Valtellina

rono apparecchiati e tenuti pronti perchè, intensificandosi eventualmente i bombardamenti aerei sulla città o verificandosi altri imprevedibili episodi della guerra, si rendesse consigliabile anche la protezione di quelle opere o a dirittura — come si verificò dopo — lo sgombero completo del materiale artistico della città, più direttamente delle altre di Lombardia esposta, per la via delle Giudicarie e del Garda, alle offese nemiche.

Infine nella primavera del 1917 entrava nel territorio della Sovraintendenza di Milano l'*Assunta* di Tiziano delle RR. Gallerie di Venezia. Constatatasi sempre più la necessità di sottrarre il capolavoro ai pericoli che gl'incombevano nella sua città, ma considerata l'impossibilità di farlo viaggiare in un carro ferroviario ordinario per la mole che ne impediva il passaggio sotto i *tunnels*, e scartata, d'altronde, l'idea di segare in parti la tavola non tanto per i pericoli che l'operazione stessa avrebbe presentato quanto per il penoso sentimento che l'operazione stessa avrebbe potuto suscitare nel pubblico — non restava se non fargli compiere il viaggio

Il trasporto del "Crocefisso„ di Gravedona (Lago di Como)

Brescia: *Chiesa di S. Giovanni Evangelista. – La cappella del Sacramento protetta all'esterno con reti metalliche contro la caduta di bombe aeree*

Scendendo da Cómero (Val Sabbia) col „Sant'Antonio" del Moretto

I ragazzi di Gera (Lago di Como) assistono alla partenza dell'ancona della Parrocchiale

per via d'acqua, e, dalla Laguna, per il Po, trasportarla in una tranquilla città di Lombardia. Scegliemmo Cremona; e in questa città, chiuso in enorme cassa, caricato sopra un grande burchio trainato da un rimorchiatore e affiancato da un'altro burchio pieno di mille sacchi di sabbia che dovevano proteggerlo nella nuova sede, il preziosissimo dipinto giungeva in un dolce mattino d'aprile, dopo un lungo e

PARMIGIANINO: *Ritratto di gentiluomo. – Lovere, Galleria Tadini*

indimenticabile viaggio, tra l'intensa e commossa curiosità della popolazione che affollava la riva del Porto Po e le strade. Dopo un'ardua manovra di due giorni la cassa era trasportata nel Palazzo Ala Ponzone, e mercè uno squarcio effettuato nella fronte del palazzo stesso, introdotta in un salone terreno per restarvi circa un anno, fin quando cioè, dopo Caporetto, non si ritenne di doverle dare un più sicuro asilo e trasportarla, su un apposito carro ferroviario, a Pisa.

Provvedimenti attuati nel periodo dalla ritirata di Caporetto all'offensiva austriaca sul Piave

E si giunse ai giorni di Caporetto!

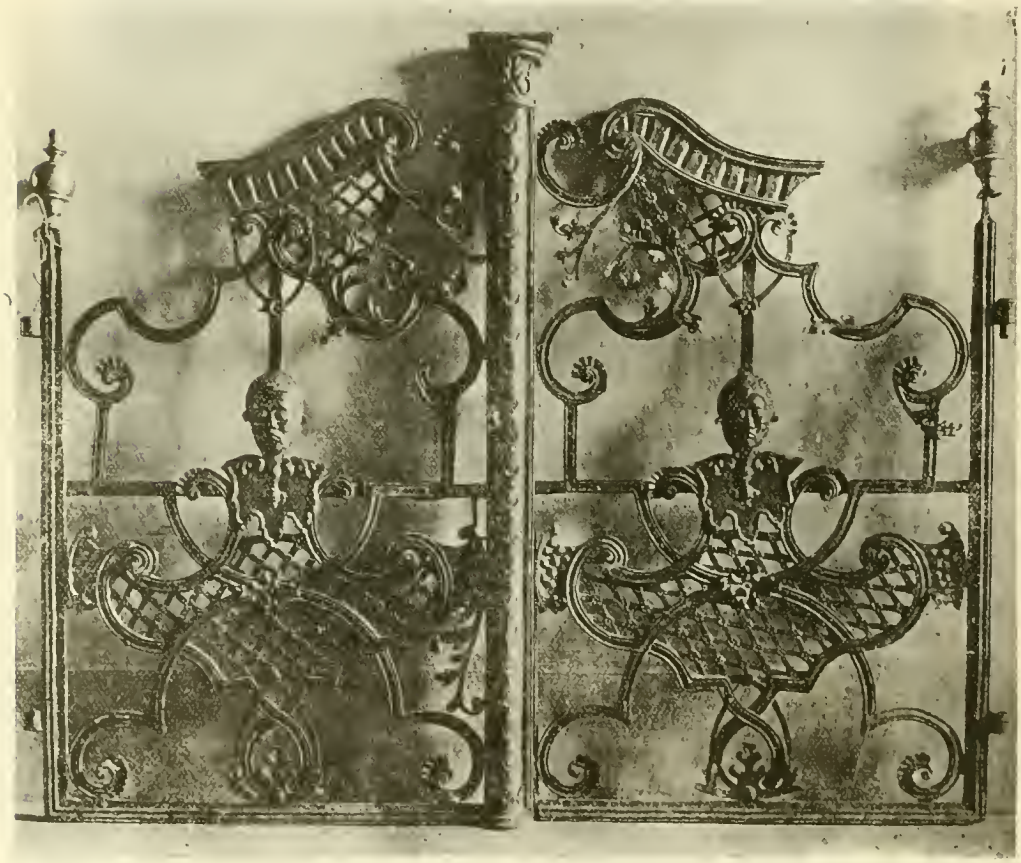
Con i tragici avvenimenti della fine di ottobre del 1917 la situazione, capovoltasi dal punto di vista militare, era totalmente mutata in quanto concerneva le con-

DOMENICO MORONE: *La Madonna col Putto. – Lovere, Galleria Tadini*

dizioni di sicurezza del patrimonio artistico dei territori del Veneto occidentale e della Lombardia.

Penetrata la guerra nell'interno del Paese; incerta la linea sulla quale l'esercito avrebbe potuto opporre una sicura e definitiva resistenza; minacciate vitali arterie di comunicazione; avvicinato così il fronte da rendere più facili, più frequenti e più efficaci le incursioni aeree nemiche; fattosi più intenso il movimento delle

Paliotto in legno intagliato nella Parrocchiale di Breno



Cancello in ferro battuto del sec. XVIII nella Parrocchiale di Grossotto (Valtellina)

Leonardo Boldrini: *Tavole di polittici – Parrocchiale di San Gallo (Val Brembana).*

truppe, delle artiglierie, delle salmerie; resasi più imperiosa la necessità di nuove requisizioni di chiese, di edifici monumentali, di istituti pubblici per alloggio delle truppe nostre e alleate e per deposito di materiale; la massima parte dei provvedimenti di tutela attuati per moltissime opere di proprietà pubblica, come si è visto, sul posto, risultava priva di qualsiasi efficienza, mentre sorgeva urgente la necessità di proteggere tutte le altre per le quali ogni provvedimento era stato omesso o sospeso in vista della favorevole situazione militare.

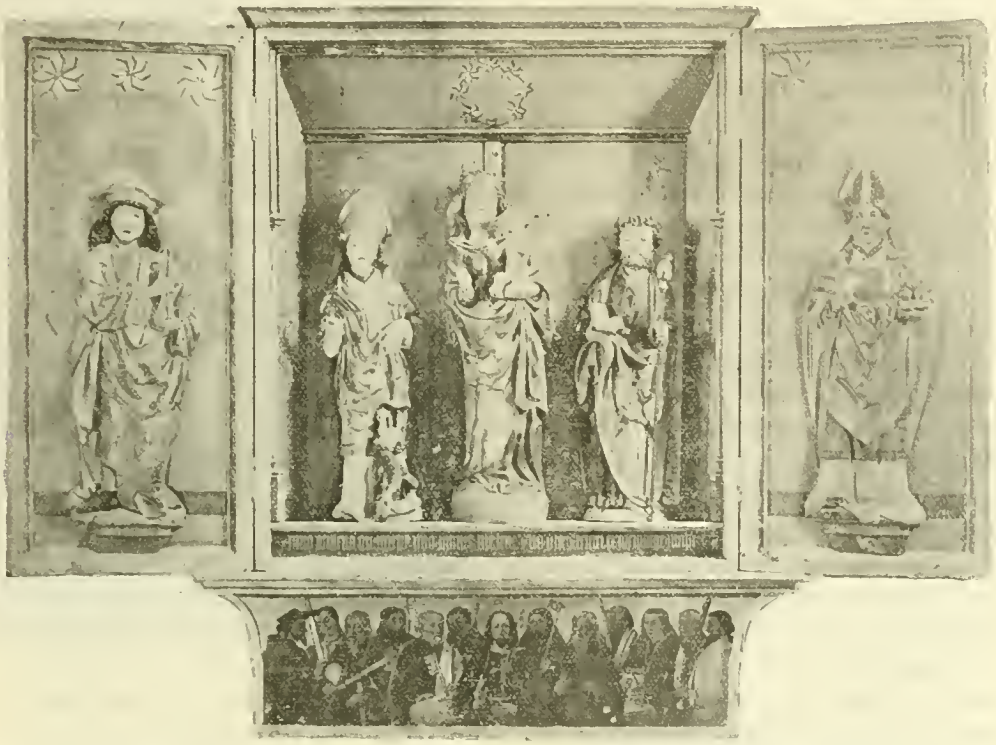
Ancona in legno intagliato e policromato (sec. XVI). – Oratorio della Parrocchiale di Cepina

Tuttavia noi credemmo nostro preciso dovere, alle prime tumultuarie notizie dell'invasione, di metterci a disposizione della Sovraintendenza del Veneto per coadiuvarla nel lavoro, più urgente, di salvare quanto era possibile di salvare nelle regioni più prossime alla avanzata nemica. Rispondeva alla nostra offerta l'Autorità centrale che, ad alleggerimento dell'opera più pressante e gravosa del collega del Veneto, al Sovraintendente della Lombardia fossero temporaneamente assegnate le provincie di Vicenza e di Verona e che, di queste, si procedesse immediatamente allo sgombero già iniziato, del resto, l'anno precedente. Ma non appena iniziato il lavoro[1] in queste due provincie un ordine del Comando supremo dell'esercito c'imponeva di provvedere senza indugio allo sgombero della città e provincia

di Brescia, onde fu necessario che con duplice squadra di operai qua e là, conducessimo le operazioni, le quali erano rese singolarmente difficili dalle condizioni del traffico ferroviario, accresciuto in modo enorme in quei giorni dai treni continuamente susseguentisi di profughi e di sbandati provenienti dalle regioni nord-orientali e da quelli di truppe e di materiale bellico diretti verso le vecchie e le nuove linee del fronte.

I principii ben determinati che ponemmo a fondamento della nostra azione furono questi:

Ritiro d'autorità di tutti gli oggetti di notevole interesse artistico di proprietà pubblica e di enti morali ecclesiastici che sembrasse — a giudizio della Sovrain-



Ancona in legno intagliato con la predella e i rovesci delle antine dipinti.
Opera di Ugo Steigel di Memmingen (1499). Parrocchiale di Santacroce di Piuro.

tendenza e tenute presenti le condizioni di luogo, di conservazione, di mole, di mobilità — di dover trasportare al sicuro.

Facoltà ai collezionisti privati di consegnare a loro scelta le cose da loro possedute.

Imballaggi, trasporti e depositi — per gli oggetti di proprietà pubblica e degli enti[2] — a cura e spese e sotto la responsabilità dell'Amministrazione dello Stato. Per quelli di privati: trasporto e deposito gratuiti, ma imballaggi a cura e spese dei proprietari e senza responsabilità dell'Amministrazione, limitandosi la Sovraintendenza a prendere in consegna casse già chiuse e piombate.

Raccolta, imballaggi, trasporti, spedizioni degli oggetti con le stesse norme, con le stesse garanzie, con gli stessi mezzi degli sgomberi già compiuti nel 1916-17

e valendosi degli stessi contributi concessi dall'Autorità militare per quelle operazioni.

Concentrazione del materiale in una sola città: Roma, dove, essendo ormai interamente occupata la rampa elicoidale di Castel Sant'Angelo (che sarebbe stata, comunque, insufficiente) si sceglievano, come deposito principale, alcuni saloni del pianterreno e dell'ammezzato di Palazzo Venezia; per gli oggetti fragilissimi e bisognosi di ancor più tranquilla sede, gli ottimi sotterranei del Casino Borghese a Villa Umberto; per il materiale bibliografico, le sale della Biblioteca Vittorio Emanuele.

A Roma circa la metà di Novembre 1917 giungeva il primo carico di 4 vagoni comprendenti le opere della città di Brescia; in primo luogo quelle che, già imballate, erano state raccolte in sotterranei della città, poi le altre per le quali — come si è accennato — erano stati già precedentemente apparecchiati, in previsione di pericolo, tutti gli imballaggi, e infine altre ancora di cui parve consigliabile il trasporto. Pochi giorni dopo seguiva una spedizione di altri vagoni composta delle opere di quelle parti della provincia di Brescia che non erano state sgombrate un anno prima. Ricordiamo, quasi a caso, fra il materiale della città e della provincia di Brescia: le opere più importanti della Pinacoteca Martinengo, del Museo Cristiano e del Museo Romano, compresa la „Vittoria"; il Moretto di S. Clemente; la grande pala del Romanino in S. Francesco con la intera ancona intagliata del Lamberti; tutte le pitture della Cappella del Sacramento in S. Giovanni Evangelista, i dipinti più notevoli, le argenterie, i paramenti delle chiese di S. Nazzaro e Celso, di S. Maria Calchera, di Sant'Afra, del Duomo vecchio, di Sant'Alessandro, di Santo Cristo, di S. Giovanni Evangelista, di Sant'Agata, e molte cose di privati e di enti. Dalla provincia: la grande ancona in legno scolpito di Salò, i due colossali Tiepolo del Duomo di Verolanuova,[3] le due statue del Calligari a Padenghe, i Moretto di Manerbio, Paitone, Pralboino, Cómero, Orzinuovi, Orzivecchi, Marmentino, Mazzano; i Romanino di Salò, di Calvisano, di Cizzago, di Sant'Eufemia; il Tiepolo di Folzane, ecc. le argenterie e i paramenti di Cellatica, Gardone Valtrompia, Montichiari, Toscolano, Carpenedolo, Maguzzano, ecc.

Candelabro di Fra' Giovanni da Verona, appartenente alla chiesa di S. Maria in Organo a Verona. (In restauro a Milano presso il prof. Ferrario)

In fila indiana su una stradina a mezza costa

Messe al sicuro, con lo sgombero delle regioni del Vicentino, del Veronese e del Bresciano, le opere dei territori più direttamente esposti a pericoli, era necessario affrontare il problema della tutela dei tesori della città

Statua di Antonio Calligari nella Parrocchiale di Padenghe (*La mano sinistra è di restauro*)

e provincia di Milano, dalla soluzione del quale dipendeva poi la scelta dei provvedimenti da adottare per le provincie di Bergamo, Cremona e Pavia.

A tal fine, poichè il Ministero sembrava rimettersi su questo argomento al giudizio delle competenti Autorità locali, noi avemmo, con queste, presso il Prefetto alcuni convegni nei quali la delicata questione fu considerata sotto tutti gli aspetti, non escluso quello politico. La conclusione fu quella che era da attendersi dopo che l'Autorità militare ebbe dichiarato di non poter rendersi garante — ove la situazione improvvisamente si aggravasse — di essere in grado di fornire i mezzi, sopratutto automobilistici, necessari alle operazioni, e dopo che ebbe fatto considerare le difficoltà e i pericoli sempre più serii cui — in tal caso — saremmo andati incontro pel movimento sempre più intenso e più tumultuoso sulle strade e sulle ferrovie. Parve pertanto che, avendo lo sgombero un fine di tutela preventiva, esso dovesse essere compiuto appunto in periodo di relativa quiete, in un momento in cui i rischi della rimozione e del viaggio per tanti tesori d'arte potessero, mercè ogni cura da darsi al lavoro senza l'assillo della fretta, essere ridotti al minimo possibile. E il trasporto fu deciso.

Iniziammo lo sgombero delle opere d'arte di Milano nel gennaio 1917 provvedendo da prima al trasporto di tutto il materiale degli Istituti pubblici che si era venuto a mano a mano già imballando e raccogliendo in località più riparate e sicure di quelle nelle quali era abitualmente conservato, e al 2 di marzo giungeva a Roma, accompagnato da un alto funzionario delle ferrovie, scortato da carabinieri e da picchetti armati di soldati, un carico di 10 vagoni che comprendeva: le prime 23 grandi casse con le opere di Brera; 57 casse con quadri, bronzi, oreficerie, arazzi, smalti, ceramiche, vetri, sculture, (compreso il monumento a Gastone di Foix) del Castello Sforzesco, e 49 del Gabinetto

Partenza dei carri dall'"Assunta" di Morbegno

Giambattista Tiepolo — *Il sacrificio di Melchisedech* (metri 10.75 x metri 5.80)
Verolanuova -- Duomo

GIAMBATTISTA TIEPOLO — *La raccolta della manna* (metri 10.75 x 5.80)
Verolanuova — Duomo

Numismatico di Brera; 42 cassoni con quasi l' intero Museo Poldi Pezzoli; 20 casse con i più importanti cimelî artistici e bibliografici dell' Ambrosiana, tra cui il Codice Atlantico, il Cartone di Raffaello, ecc.; 55 casse con i manoscritti e le edizioni più notevoli della Biblioteca di Brera e 23 con i documenti dell'Archivio storico municipale e le rarità del Museo del Risorgimento; inoltre il Tesoro di Monza; circa un centinaio e mezzo di casse comprendenti opere delle più insigni e più note collezioni private milanesi, ecc.

Contemporaneamente, ritirate con regolare atto notarile dal Capitolo della Basilica di Monza, insieme col Tesoro, la Corona Ferrea, la cosidetta Croce del Regno,

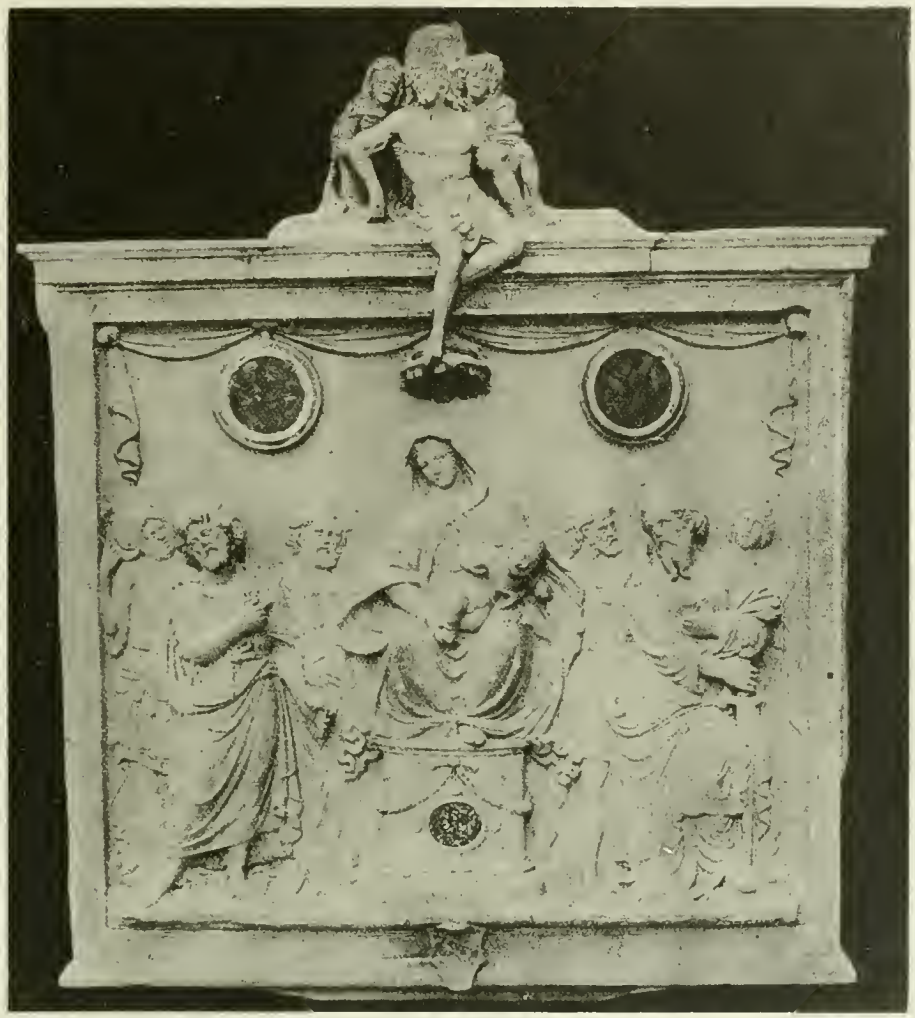
Ancona in legno intagliato e policromato del principio del Cinquecento
Ossario di S. Niccolà di Valfurva

e la Crocetta di S. Gregorio, noi stessi le trasportavamo a Roma e per disposizione di S. E. il Presidente del Consiglio dei Ministri, ne effettuavamo la consegna al Direttore Generale del Tesoro, per delega di S. E. il Ministro del Tesoro, perchè fossero conservate nelle casse dello Stato nel Palazzo di via XX Settembre.[4] Per accordi con le Autorità Pontificie il materiale dell' Ambrosiana era accolto nel Palazzo Vaticano ed era preso in consegna da Mons. Achille Ratti, Prefetto della Biblioteca Apostolica, desideroso di vigilare personalmente su i cimelî dell' insigne collezione cui per lunghi anni aveva dato sì affettuose cure.

Compiuto il trasporto delle opere più preziose, e più — diciamo — mobili, dei grandi Istituti milanesi, si procedè alla rimozione di quelle appartenenti alle chiese e agli enti della città e della provincia, nonchè delle altre che, pur di pregio assai ragguardevole, non si era creduto di trasportare in un primo tempo per il

maggior lavoro richiesto dalle loro dimensioni. Intanto un' altra squadra di abilissimi operai guidati dall' ebanista Sig. Francesco Annoni — il cui nome vogliamo qui citare a cagion d' onore — lavorava alacremente a Bergamo a raccogliere e imballare quanto di notevole fosse nella città e nella provincia pur così folta di tesori d' arte.

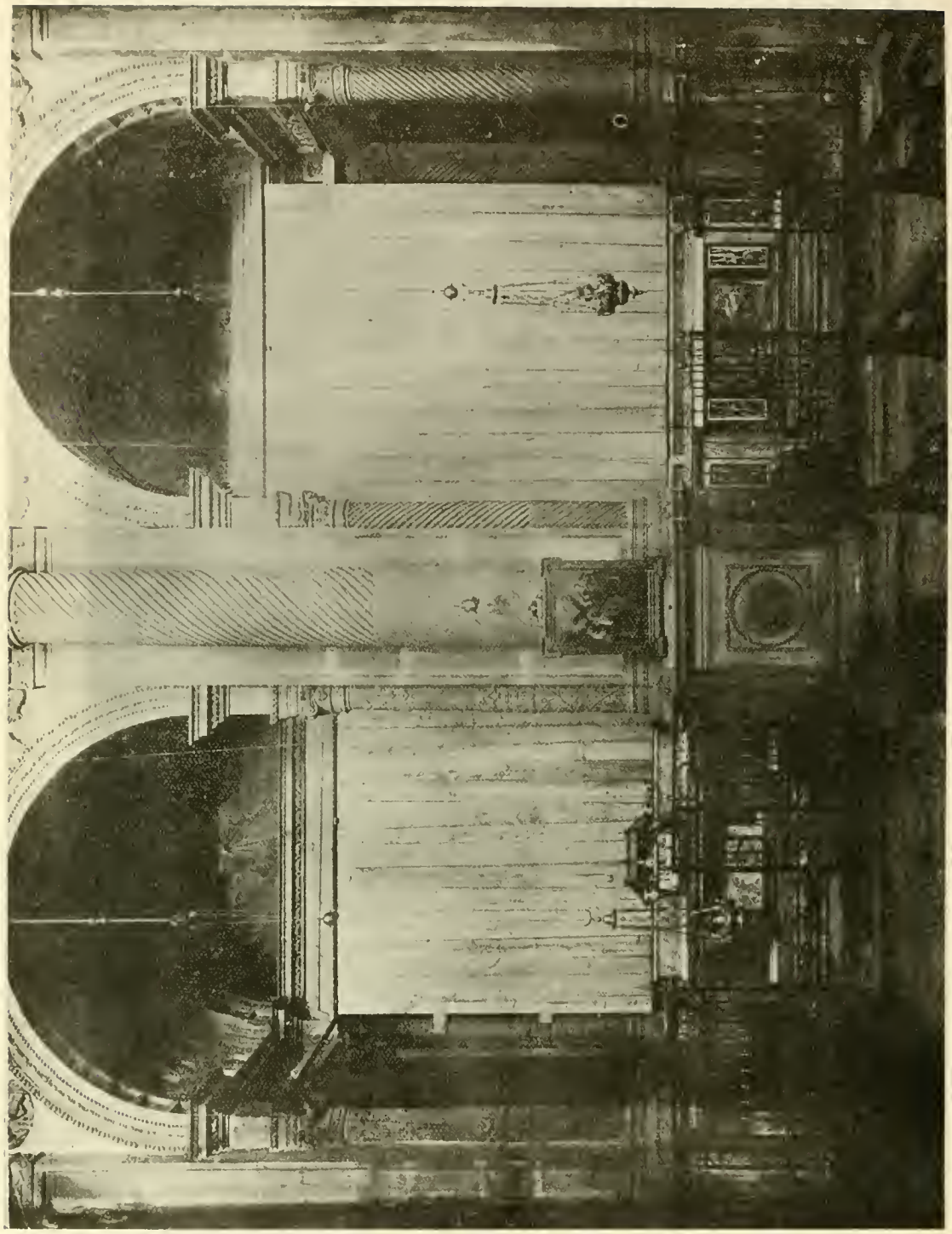
Da Bergamo e da Milano, dove il carico si effettuava sempre nella stazione di Porta Vittoria con la premurosa assistenza personale del Capo-gestione sig. Tor-



Alessandro Scala — *Bassorilievo con la Madonna e il Bambino fra Santi - 1519*
Santuario della Madonna di Tirano

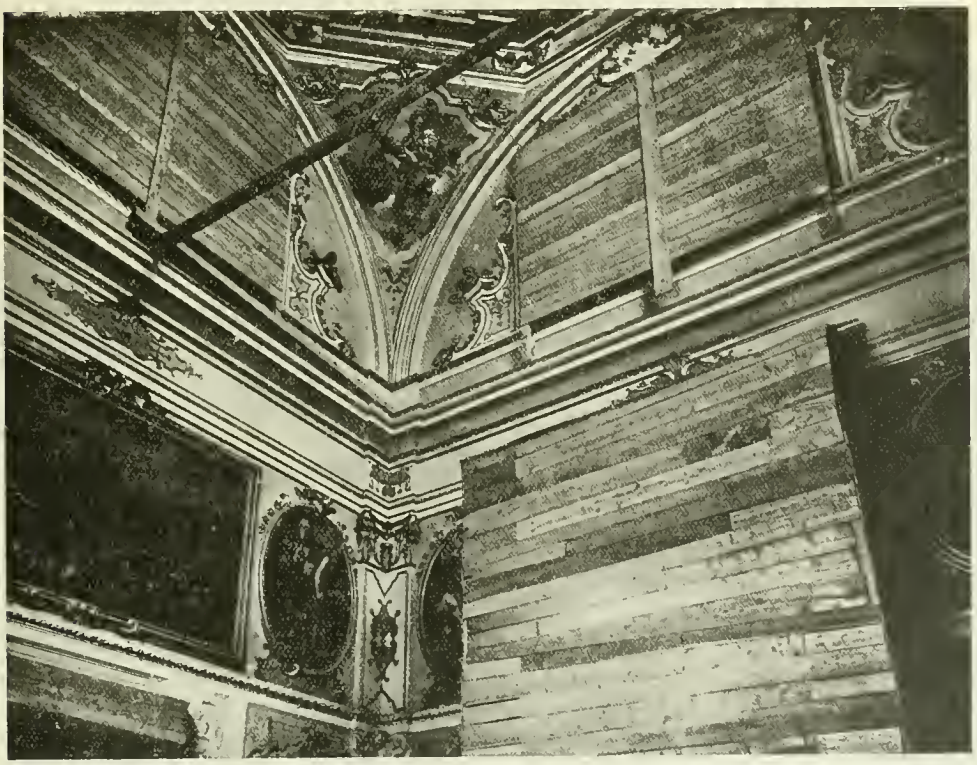
tori e con la vigilanza assidua di numerose pattuglie di carabinieri e di agenti di P. S., parecchie spedizioni (ciascuna controsegnata da un numero e da una sigla per facilitare il riconoscimento dei gruppi) seguirono dal marzo al maggio a mano a mano che il materiale era raccolto e approntato.

Partirono così da Milano, con molte altre opere del Castello Sforzesco e di collezionisti privati: 32 casse e rulli contenenti la parte restante dei quadri della Pinacoteca di Brera (tolti solo quelli di assai scarso interesse, e comprese perciò le



Bergamo: *Chiesa di S. Spirito. – Le pale d'altare blindate sul posto innanzi il loro trasporto a Roma.*

Bergamo: *Accademia Carrara. – Le sale delle gallerie spoglie dei quadri trasportati a Roma*

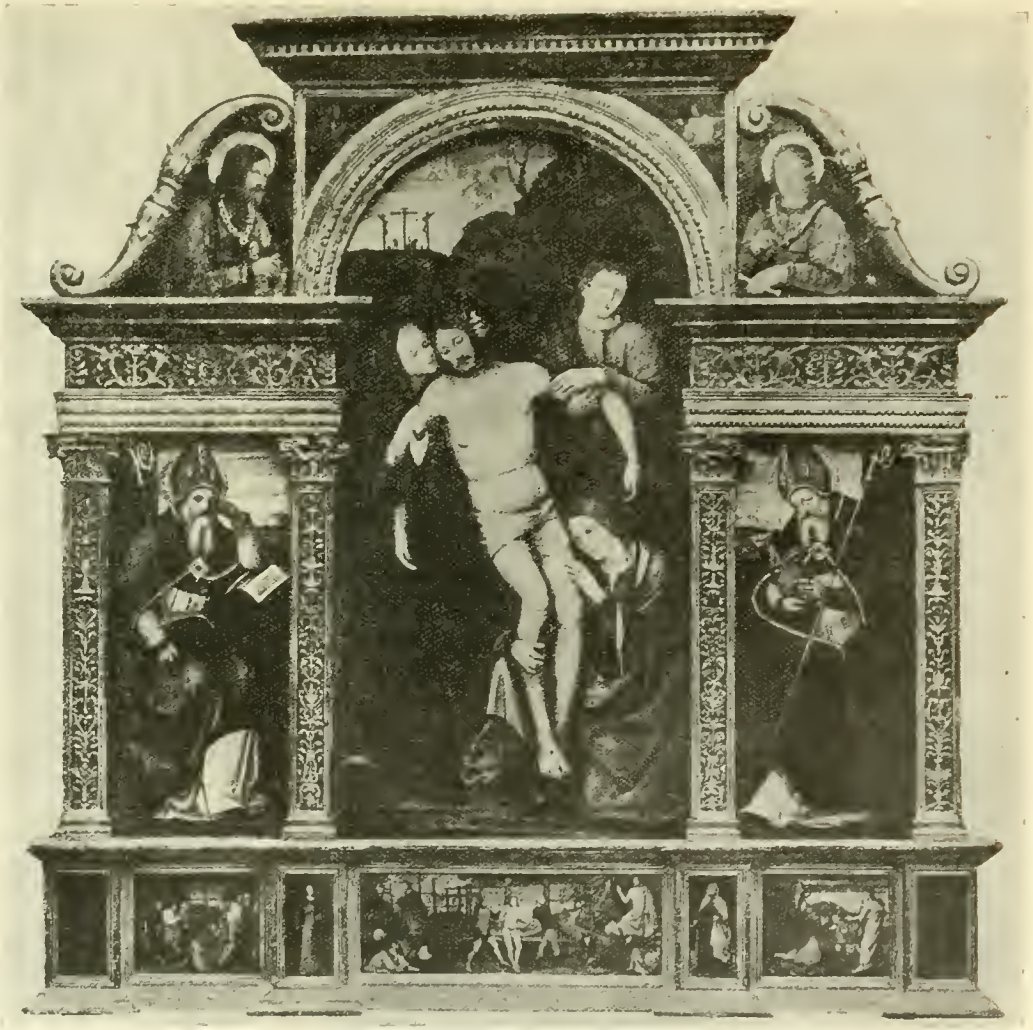


Bergamo: *Cappella Colleoni. – Gli affreschi di Giambattista Tiepolo protetti con assiti.*

Lo sposalizio di S. Caterina del Romanino nella chiesa parrocchiale di Calvisano

La Madonna col Bambino del Romanino, proprietà della Congrega Apostolica di Brescia

La Pietà di Francesco Prato da Caravaggio nel Duomo di Manerbio
(Firmata)



Polittico del Civerchio nella chiesa di S. Afra a Brescia

Si sgombera l'oratorio di Oga (Alta Valtellina)

grandi pale del Montagna, del Cima, di Pier della Francesca, di Gaudenzio, del Bergognone, del Foppa, di Ercole de Roberti, del Francia, del Moroni, del Veronese, del Cariani, del Baroccio, dei Crespi, del Procaccini, ecc., il *Mosè* di Bonifazio, il *Miracolo* del Tintoretto, la *Predica* dei Bellini, la *Cena in casa del Fariseo* e l'*Adorazione dei Magi* del Veronese, il *Cenacolo* di Rubens, la *Crocefissione* del Bramantino e quella di Michele da Verona, ecc....); le opere principali delle chiese di S. Celso, di S. Giorgio al Palazzo, di S. Sepolcro, della Passione, ecc; il Tesoro del Duomo di Milano, 25 casse con i quadri dell'Incoronata di Lodi e i dipinti e i paramenti delle altre chiese della stessa città; il polittico del Luini a S. Magno di Legnano; il polittico di Gaudenzio a Busto Arsizio; i paramenti, i paliotti e le argenterie di Busto, di Castiglione Olona e del Sacro Monte di Varese; la collezione archeologica, le porcellane, i quadri, gli autografi del Museo Teatrale alla Scala; gli stupendi arazzi e le più cospicue pitture moderne del Palazzo e della Villa Reale di Milano e della Villa di Monza; 47 casse con l'archivio musicale del Duomo di Milano e 34 con altri manoscritti preziosi dell'Ambrosiana; gli arazzi di Palazzo Clerici, quelli del Duomo di Monza, quelli di S. Ambrogio, ecc... Da Monza, il famoso paliotto di Borgino del Pozzo, in argento dorato e sbalzato, adorno di smalti, tempestato di gemme, e, dalla Basilica di S. Ambrogio, in un sol blocco, l'altare d'oro di Wolvinio che protetto da fodere, quindi fasciato da morbide e voluminose imbottiture, tenuto saldo da una speciale

A Roma - Dalla stazione in città

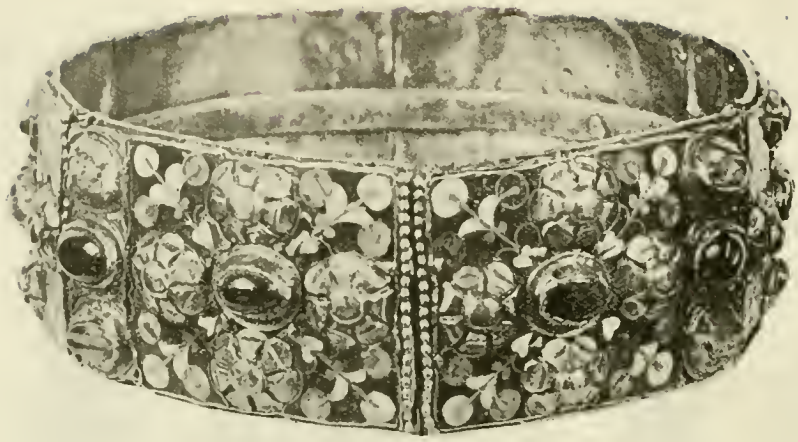
Scendendo dall'oratorio di Oga (Alta Valtellina)

armatura, e quindi chiuso in una robustissima cassa, fu trasportato in condizioni da salvaguardare da qualsiasi pericolo il preziosissimo cimelio artistico, storico e religioso.

Desiderosi di aderire ad una preghiera rivoltaci da S. E. il Cardinale Ferrari, Arcivescovo di Milano, acconsentimmo a depositare l'altare in Vaticano e quivi lo demmo in consegna al Prefetto dei SS. Palazzi al quale affidammo anche il paliotto di Monza e il Tesoro del Duomo di Milano, mentre i manoscritti dell'Ambrosiana andavano a raggiungere presso la Biblioteca Vaticana tutto l'altro materiale di quell' Istituto già consegnato pochi mesi prima a Mons. Ratti.

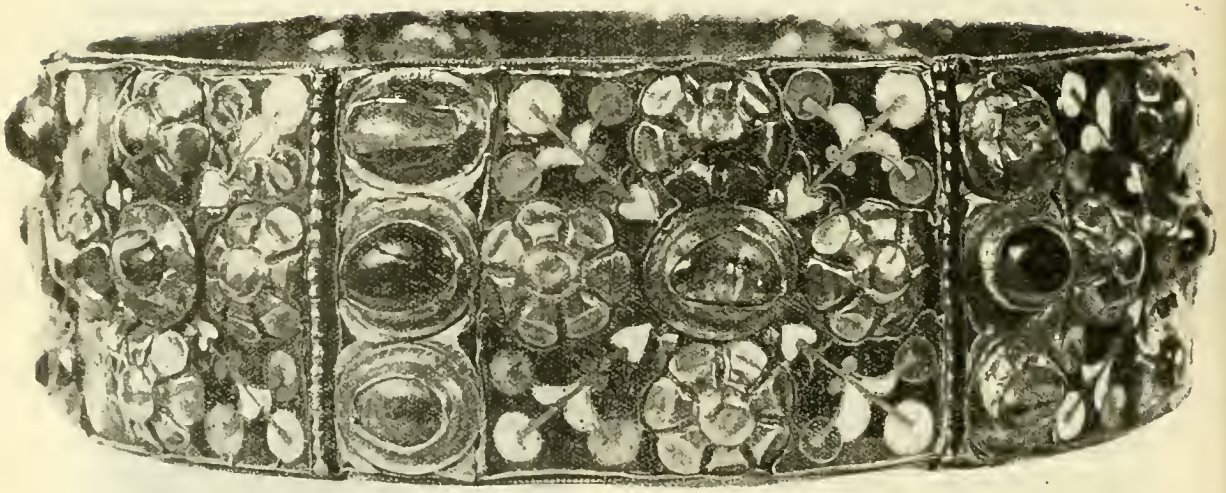
Per ricordare, fra le opere trasportate da Bergamo e dalla Provincia, alcune delle più notevoli, citeremo: l'Accademia Carrara, nella quasi totalità dei suoi quadri; i Lotto di S. Bernardino, di Santo Spirito, di Alzano Maggiore, di Sedrina, di Celana, di Ponteranica; il Tiepolo del Duomo e quello di S. Salvatore; i Cariani, i Previtali, i Sebastiano Ricci, i Pittoni, i Romanino, i Moretto, i Bergognone delle altre chiese della città; gli arazzi di Santa Maria Maggiore e i corali della Congregazione di Carità; i Palma Vecchio di Serinalta[5] e di Peghera, il Veronese di Dossena; il capolavoro di Cima da Conegliano, quasi sconosciuto, di Olera. E ancora: le pale del Moroni di Romano, Ráuica, Albino, Gorlago, Almenno S. Bartolomeo, Cenate, Scriate, Fino del Monte, Fiorano, Parre; gli

Un autocarro affondato nella neve

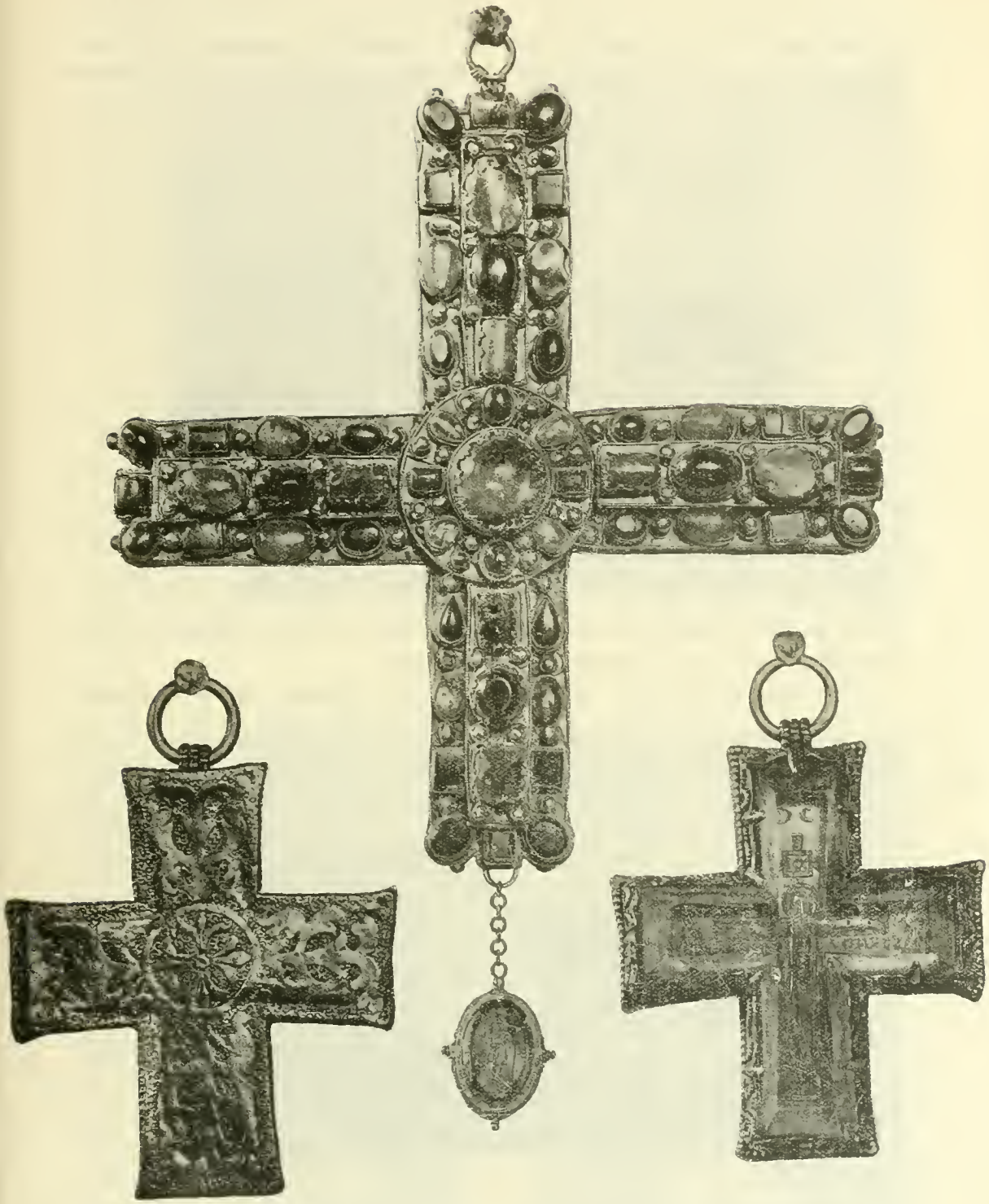


Basilica di Monza -- La Corona ferrea

(Entro la Corona - d'oro e smalti - si scorge il chiodo della Croce, battuto in forma di cerchio)



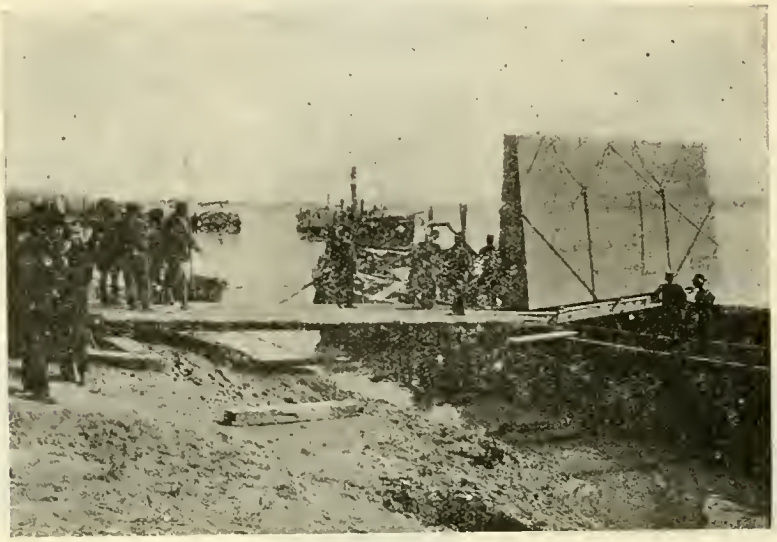
Basilica di Monza -- La Corona ferrea



Basilica di Monza

Nel centro: La croce così detta del Regno. Ai lati: il diritto (in oro) e il rovescio (in cristal di rocca) della croce di S. Gregorio

arazzi e l'intero Tesoro di paramenti e di oreficerie di Gandino; la pala del Ricci a Clusone; il polittico di Butinone e Zenale a Treviglio; i Lattanzio da Rimini di Piazza Brembana e di Mezzoldo ecc. nonchè innumerevoli argenterie e un tesoro di paramenti, a mano a mano raccolti dalle diverse chiese di città e di provincia



*Lo sbarco dell'*Assunta *di Tiziano a Porto Po a Cremona*

nei locali della Accademia Carrara gentilmente messi a nostra disposizione dalla Commissaria per tutte le operazioni di imballaggio.

Non restava più ormai, per compiere il lavoro deliberato per la Lombardia,

*L'*Assunta *trasportata sul carro*

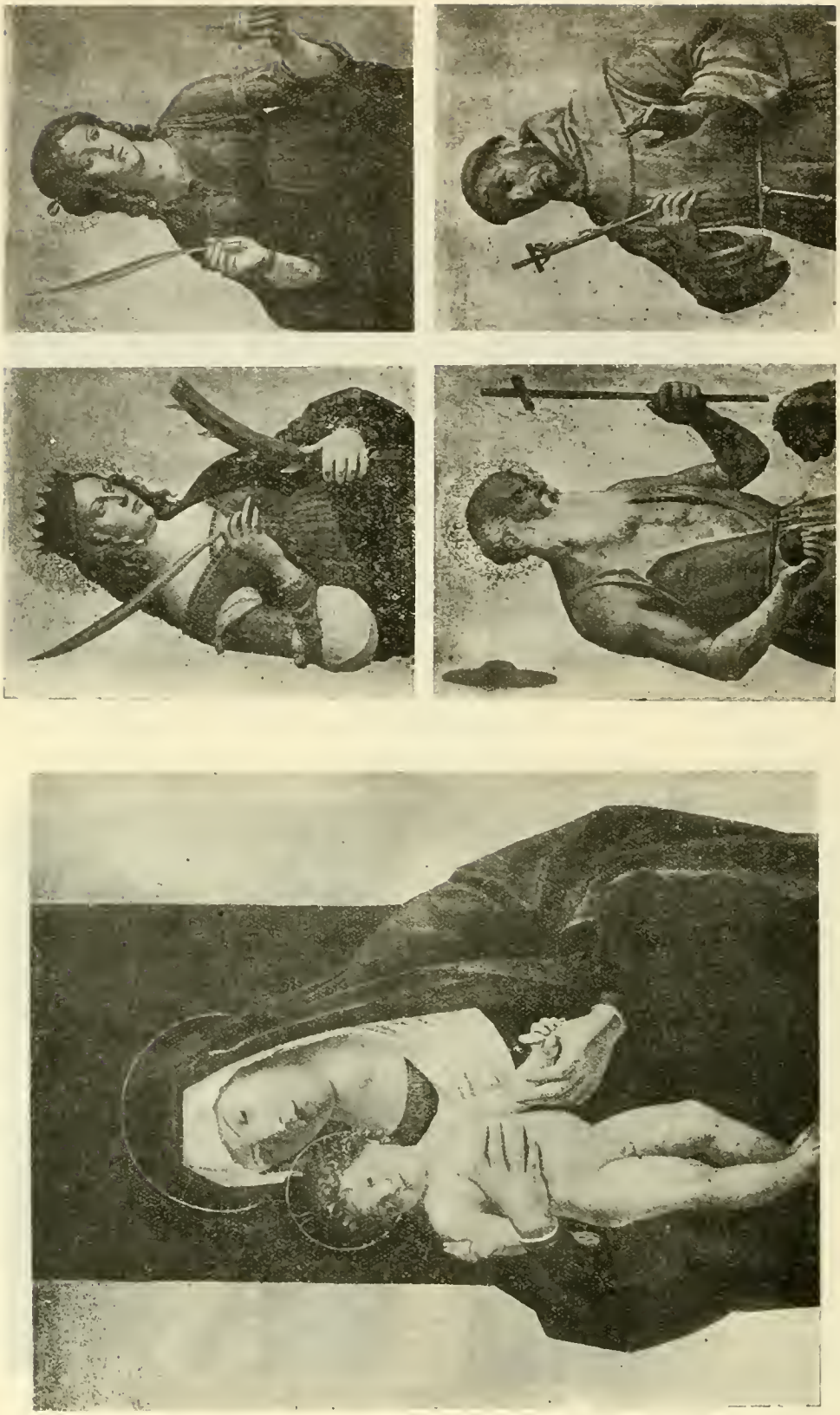
se non provvvedere al ritiro delle opere più importanti di Pavia, Cremona e Como, e nelle poche settimane che dovevano separarci dalla prevista offensiva austriaca sul Piave, spingemmo con ogni alacrità il nostro lavoro. Provvedemmo, per Pavia, a mettere al sicuro una quarantina di casse con le opere della Certosa e i

In navigazione sul Po

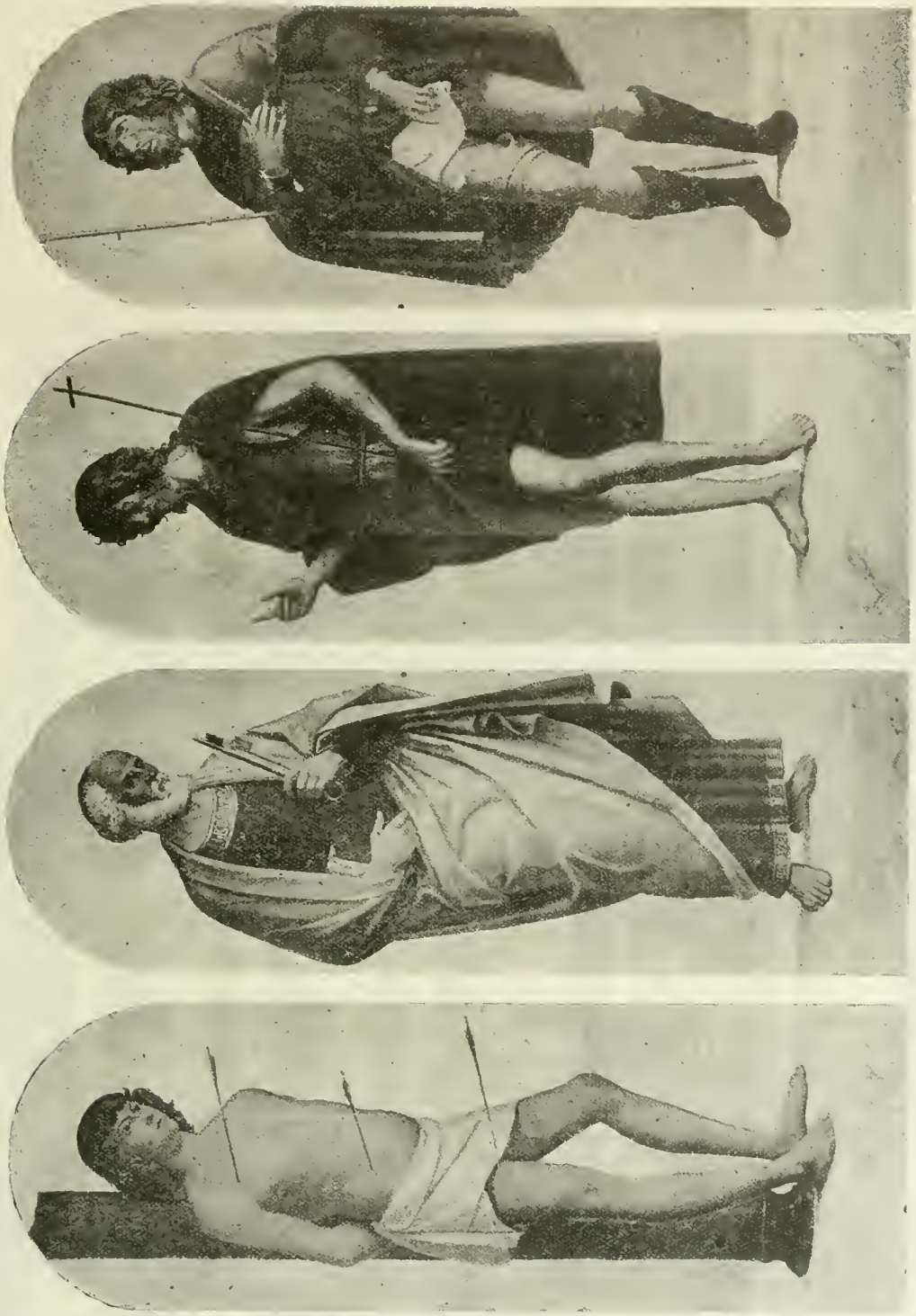
In viaggio da Porto Po a Cremona

La manovra di scarico sotto il ponte di ferro a Cremona

Lo scarico dinanzi al palazzo Ala Ponzone

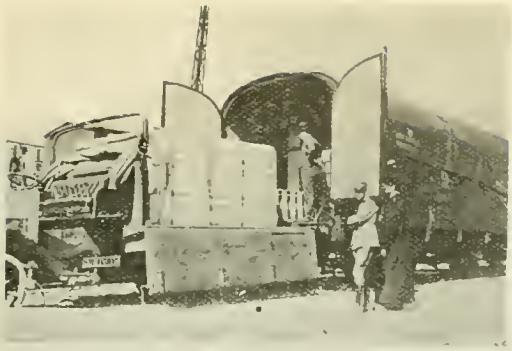


OLERA: *Parrocchiale -- Tavole del Polittico di Cima da Conegliano*



Olera : *Parrocchiole -- Tavole del Polittico di Cima da Conegliano*

La grande ancona intagliata di Bartolomeo d'Isola Dovarese e Pietro Bussolo (1476) nel Duomo di Salò. – (m. 6,80 x m. 4,30).



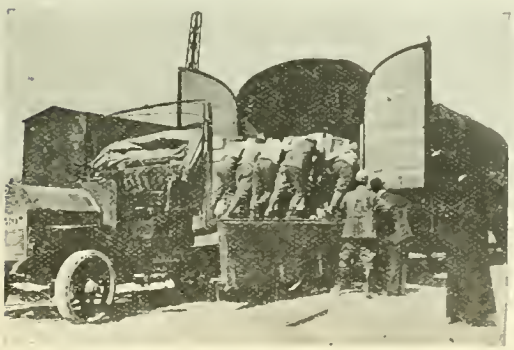
L'altare d'oro di S. Ambrogio
La cassa alla stazione di Milano

cimeli della Biblioteca Universitaria e a raccogliere e a trasportare i quadri e gli oggetti più preziosi del Museo Civico, del Duomo e della chiesa del Carmine; mentre da Cremona, dove il lavoro si era venuto appareechiando con più agio e in più lungo tempo, spedivamo a Roma due interi vagoni di materiale raccolto e imballato nel salone del Campi annesso alla chiesa di S. Pietro, che comprendevano 16 casse con opere del Museo Ala Ponzone e con i cimelî della Biblioteca Civica; gli arazzi, i quadri, le argenterie, i corali del Duomo; il Perugino di Sant'Agostino; i Campi di Sant'Abbondio, di Sant'Agata, di Santa Maria Maddalena, di S. Sebastiano; molti altri quadri della città e della provincia, fra cui il Civerchio del Duomo di Crema e l'*Assunzione* di Benedetto Diana nel Santuario di Santa Maria della Croce, numerose argenterie, i famosi paramenti di Francesco I a Pizzighettone, ecc...

A Como il còmpito nostro restò circoscritto al ritiro dei 16 grandi arazzi del Duomo e di poche altre cose del Museo Civico e di chiese dei dintorni: la battaglia del Piave aveva ormai deciso delle sorti del nostro Paese, allontanato definitivamente il pericolo dell'estendersi dell'invasione nemica, e noi ci limitammo pertanto in quella città a lasciare sul posto per qualsiasi eventualità tutti gl'imballaggi appareechiati per le grandi pale del Duomo, che evitammo così di rimuovere, parendoci che quando fosse possibile risparmiare anche ad una sola opera d'arte il rischio di un viaggio — sempre rischio, nonostante ogni cautela — fosse nostro dovere di farlo.

L'altare d'oro di Sant'Ambrogio
Il cimelio esce dal tempio

* * *



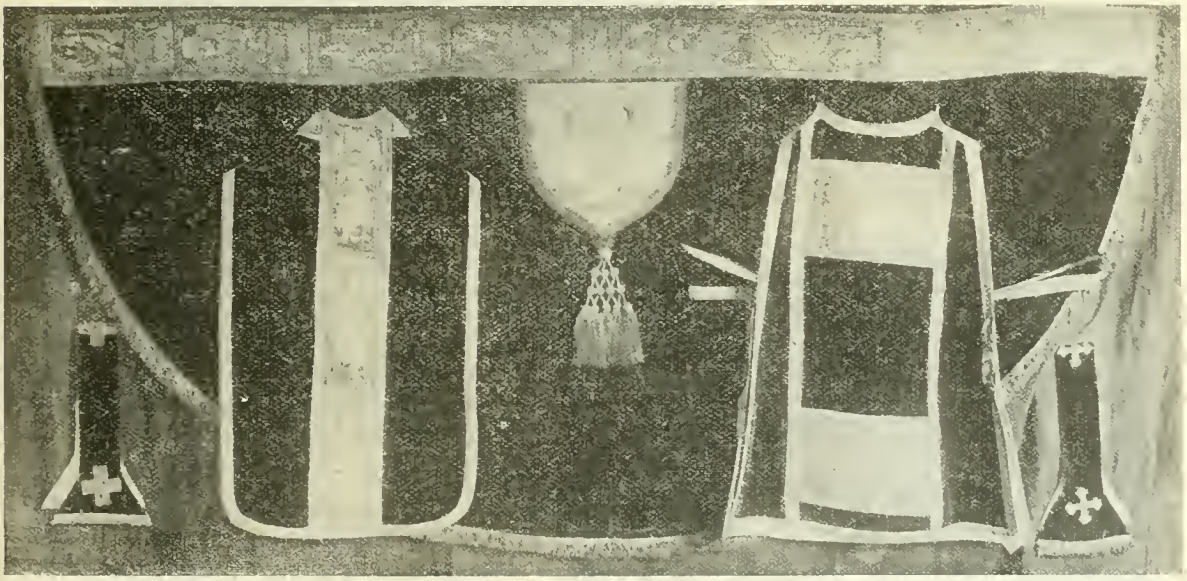
L'altare d'oro di S. Ambrogio
Nel vagone

Complessivamente 47 furono i vagoni (tra carri ordinari, carri cosidetti equipaggi per il trasporto delle casse di eccezionali dimensioni, e furgoni-sgombero per il viaggio degli oggetti fragilissimi) carichi di opere d'arte messe in salvo a cura della Sovraintendenza alle Gallerie di Lombardia.

I Comuni sgombrati furono 160, i consegnanti, fra enti, chiese e proprietari privati, circa 350. Le casse e i rulli complessivamente circa 1400; intorno a diecimila

Tavole di Palma Vecchio nella chiesa parrocchiale di Serinalta (Bergamo)

Paliotto di velluto granato con ricami in oro e seta (fine del sec. XV)
nella Parrocchiale di Zogno (Val Brembana)



Paramento in terzo di velluto granato con ricami in oro e seta (fine del secolo XV)
nella Parrocchiale di Zogno (Val Brembana)

A Roma — *Una serie di carri giunge a Palazzo Venezia*

i chilometri percorsi dagli autocarri per il trasporto delle opere. La spesa, compresa quella del legname e di trasporti sostenuta dal Comando supremo dell'esercito ed esclusa quella per mano d'opera militare e per il personale direttivo, può considerarsi aggirantesi intorno alle trecentomila lire.

***

Sentiamo di non dover chiudere queste righe senza rivolgere un pensiero a quanti nella lunga e difficoltosa impresa compiuta ci furono collaboratori e larghi di aiuti, e che non avemmo occasione di citare finora. Nella impossibilità di menzionare particolarmente le Autorità politiche e militari che più mostrarono di rendersi conto dell'importanza e della delicatezza del nostro incarico e con ogni mezzo lo agevolarono, vada a tutte che ci assistettero l'espressione della nostra gratitudine: vogliano esse riconoscersi in queste parole che loro indirizziamo e accogliere il sentimento che le ispira.

Nella corte del Castello sforzesco a Milano
Il trasporto del monumento di Gastone di Foix

A Roma — *Nel giardino di Palazzo Venezia*
In attesa dello scarico

Per l'azione esercitata presso le Fabbricerie le Autorità ecclesiastiche e le popolazioni a fine di rimuovere gli ostacoli che potevano intralciare il nostro cammino, ricorderemo S. E. il Cardinale Arcivescovo di Milano e i Vescovi di Brescia, Como, Bergamo, Lodi, Cremona; sì come desideriamo siano ricordati, per l'opera volonterosa prestataci, gli Ispettori onorari: il cav. Manziana di Brescia, il Maestro Agnelli di Lodi, il comm. Signori di Cremona e sopra tutti il

Grafico con l'indicazione di tutte le località sgomberate di opere d'arte dal 1916 al 1918 a cura della Sovraintendenza alle Gallerie della Lombardia

prof. Canevali. l'ing. Giussani e il prof. Pinetti, Ispettori rispettivamente di Breno, Como e Bergamo, i quali vollero prendere attiva parte al nostro lavoro, accompagnarci spesso nei nostri infiniti giri per la raccolta del materiale, sorvegliare gli imballaggi, mettere a nostra disposizione le loro conoscenze personali perchè le difficoltà fossero diminuite, gli incidenti evitati.

La pala del Civerchio con S. Sebastiano, S. Rocco e S. Cristoforo, nel Duomo di Crema
Firmata e datata 1519

E una parola di vivo ringraziamento, di alto e incondizionato elogio giunga particolarmente ai nostri diretti collaboratori: al cav. Alberto Rosa, al dott. Salvatore Celìa, al cav. Angelo Bonelli che, in funzione di Ispettori, volta a volta, nell' una o nell' altra regione, ci prodigarono tutta la loro magnifica attività; all' assistente De Blasi che partecipò anch' egli con zelo per alcuni mesi alle operazioni; infine — ultimo ma

primo — al Dott. Nello Tarchiani, Ispettore degli Uffizî, nel quale avemmo un compagno che più acuto, più pronto, più diligente non ci sarebbe stato possibile desiderare. Tutti lavorarono con noi con fervore, con ardore, con passione, disciplinati come soldati, senza risparmiarsi, senza conoscere riposi, senza conoscere stanchezze; sorretti, non già depressi, da un ben singolare stato d' animo: la speranza che la fortuna d'Italia ci concedesse di constatare in fine la completa inutilità dell' opera nostra !...

Milano, dicembre 1919.

ETTORE MODIGLIANI

Sulla via di Pedenosso

NOTE

1 La relazione delle operazioni di sgombero delle provincie di Vicenza e Verona fu già pubblicata nel fascicolo IX-XII del *Bollettino d'Arte* del 1918 pagina 255 e seg.

2 Eccettuati il Museo Poldi Pezzoli, l'Ambrosiana, il Castello Sforzesco e l'Accademia Carrara di Bergamo che provvidero essi stessi agli imballaggi delle opere di loro proprietà.

3 Le due superbe pitture, riprodotte per la prima volta a corredo di queste pagine, furono riparate a cura della nostra Sovraintendenza due anni prima della guerra. Erano in istato di abbandono da destare pietà: rese torbide, opache e appena leggibili dalla polvere, dal fumo, dal sudiciume; rilasciate e quasi strappate in alto, a cagione del peso enorme, dall' assito; mentre nella parte inferiore il peso stesso aveva ridotto la tela tutta pieghe e bozze in cui la polvere si era così stratificata da formare una dura e spessa incrostazione. Dal Sig. Francesco Annoni di Milano i due dipinti furono saldamente rintelati, quindi, con ogni cautela, per opera dei fratelli Porta, nettati, e i guasti, relativamente lievi, riparati. Compiute tali operazioni, essi riapparvero quello che erano: due capolavori di sovrana bellezza, che il Senatore Molmenti, pur tra la polvere e le scrostature della tela, come egli ricorda (*Tiepolo*, pag. 151), aveva giustamente intravisto e, meglio chè intravisto, intuito e sentito. Mai, più che in queste due pitture (in tutte e due, che il *Sacrificio* non

solo non è inferiore all'altra ma in alcuni dettagli la supera) Giambattista Tiepolo attinse alto grado di maestrìa, mai rivelò, a nostro avviso, maggiore vivacità di fantasia, maggiore pienezza di mezzi, più sicuro equilibrio nella composizione e nella distribuzione dei volumi, delle forme e dei colori, più spigliata libertà, franchezza e modernità di tecnica. Per chi ha ammirato, come abbiamo avuto agio noi di ammirare, a pochi centimetri di distanza portentose teste quali quelle di Melchisedech e di Mosè, nessuna discussione è possibile più se possa trattarsi di altri che di Giambattista e pensiamo che se un dubbio fu sollevato in favore di Giandomenico quando le pitture erano per le loro condizioni quasi irriconoscibili, oggi, tornate all'originario splendore, non potrebbero non far ricredere chi si mostrò titubante. La nostra Sovraintendenza è lieta, e oseremo dire orgogliosa, di avere potuto resuscitare alla gioia dei conoscitori questi due capolavori.

[4] Pubblichiamo il verbale di consegna:

Oggi 3 marzo millenovecentodiciotto in Roma in una sala del Ministero del Tesoro; presenti i Signori: Gr. Uff. Federico Brofferio, Direttore Generale del Ministero del Tesoro; Gr. Uff. Dott. Corrado Ricci, Direttore delle Antichità e Belle Arti; Comm. Dott. Ettore Modigliani, Sovraintendente alle Gallerie e alle raccolte d'Arte della Lombardia. — Comm. Roberto Bocchi, Direttore Capo Divisione al Ministero del Tesoro e Cav. Alberto Rosa, Segretario alla Direzione Generale Belle Arti. *Testimoni.*

Premesso che per disposizioni del Ministero della Pubblica Istruzione sono stati trasportati in Roma, per esservi preservati al sicuro da qualsiasi pericolo di guerra: La Corona Ferrea, la Croce del Regno e la Crocetta di S. Gregorio Magno, conservati nella Basilica di Monza; che per disposizione delle LL. EE. il Presidente del Consiglio dei Ministri, il Ministro del Tesoro e il Ministro della Pubblica Istruzione, detti cimelii dovranno essere custoditi presso il Tesoro dello Stato; il Dott. Ettore Modigliani fa consegna al Gr. Uff. Federico Brofferio di una cassetta di legno di rovere nella quale sono rinchiusi, come egli dimostra, i suddetti tre oggetti. La cassetta viene quindi chiusa a chiave e la chiave stessa ritirata dal Dott. Modigliani, mentre la cassetta, legata con uno spago in croce assicurato con un sigillo in cera con l'iserizione del Ministero della Pubblica Istruzione, è ritirata dal Gr. Uff. Brofferio, il quale s'impegna a custodirla temporaneamente nel Tesoro dello Stato e a riconsegnarla alla R. Sovraintendenza alle Gallerie della Lombardia a richiesta del Ministero della Pubblica Istruzione.

Fatto in triplice originale, uno per la Sovraintendenza alle Gallerie della Lombardia, uno per il Ministero del Tesoro, uno per il Ministero della Pubblica Istruzione.

Firmati: Federico Brofferio, Corrado Ricci, Ettore Modigliani, Roberto Bocchi, Alberto Rosa.

[5] Anche questo polittico, riprodotto nella presente Relazione, fu riparato un paio d'anni prima della guerra da valenti artisti che, sotto la immediata direzione di Luigi Cavenaghi raddrizzarono le tavole, ne chiusero le spaccature, le intelaiarono, ne effettuarono con ogni diligenza la pulitura e il restauro. Abbiamo detto impropriamente „ polittico " in quanto è assai difficile che le otto tavole, le quali erano appese una separata dall'altra nella sacristia della parrocchiale di Serinalta, formassero in origine un solo polittico. (V. Hadeln in *Monatshefte für Künstw.* 1908, p. 1013 e Foratti in *L'Arte*, 1911, p. 38). Se noi credemmo opportuno, dopo la riparazione, di racchiuderle entro una sola cornice, ciò facemmo non a fine ricostruttivo, bensì soltanto ad ovviare pericoli di dispersione di qualcuna delle tavole.

— Le fotografie di opere d'arte — quasi tutte inedite — che corredano questa Relazione ci furono fornite dal Gabinetto fotografico del Ministero della P. I., dall'Istituto italiano di arti grafiche, dalla Ditta Alfieri e Lacroix, dal Cav. Gigi Bassani di Milano, dal Prof. Canevali di Breno, dall'Ing. Giussani di Como, ecc. Le istantanee sono di funzionarî della Sovraintendenza.

QUALCHE PROBLEMA SULLE COLONNE ROMANE DI S. LORENZO MAGGIORE IN MILANO

(*Continuazione*)

.... una persistenza presso maestranze di marmorarî provinciali[1] mentre si era abbandonata in Roma.

Lo stile dei capitelli,[2] nel suo carattere generale, non differisce da quello delle costruzioni databili di Roma tra la fine del I e il principio del II secolo d. Cr. È il solito acanto a nervature verticali diviso in cinque palmette a ventaglio, quella di mezzo curvata in avanti, con foglioline arrotondate e leggermente ogivali in punta. Il 15° capitello (fig. 10) è l'unico ove sian rimaste le volute nel lato a est meno battuto dai venti: la fotografia fu presa con un teleobbiettivo da una finestra di fronte; perciò particolari e proporzioni risultano poco esattamente. Le fotografie degli altri riproducono le faccie laterali meglio conservate e sono prese negli intercolumni.

Il tipo si ritrova identico in tutta l'Italia settentrionale,[3] come nelle regioni limitrofe dell'impero,[4] senza varietà notevole di qualche rilievo, ciò che dimostra

[1] Così ad. es., la base scavata a Virunum nel Norico, *Oesterr. Jahreshefte* XIII, 1910 Beibl. col. 144 fig. 65, e quella di Sirmione sul Benaco, Orti Manara *La penisola di S.*, tav. IV, 7. Sono invece, ad esempio, disgiunte dai fusti le basi del tempio di Vespasiano a Brescia.

[2] Esiste presso l'Ufficio regionale dei monumenti di Lombardia una serie di fotografie dei capitelli eseguite sulle impalcature nei lavori di consolidamento dell'inverno 1911-12. Da quelle son tratte le riproduzioni date qui: originali favoritimi dall'architetto Ambrogio Annoni.

[3] Molti di questo stile ve ne sono quasi in tutti i musei locali. Per la regione comasca-varesina citerò due esemplari appaiati tratti da una chiesa d'Appiano e conservati nel civico museo di Como: sono di grandezza media in marmo di Musso e ottimamente conservati. Parecchi ve ne sono anche a Brescia e Verona. Da Altinum proviene con ogni probabilità il frammento nel cortile di Canonica della Basilica di S. Marco a Venezia (Ongania, *S. Marco*. tav. 262, n, 12). Per l'Italia centrale ho riconosciuto esemplari nelle fabbriche medioevali di Pisa (v. infra, in fine, e nei musei di Firenze e Volterra). Il tipo non manca neppure in Sicilia: ve n'è tutta una serie rimessa in opera dagli architetti dell'epoca normanna nel duomo di Monreale, cfr. B. Pace, *Arte ed artisti nella Sicilia antica*, p. 499, fig. 7. Le stesse maestranze lavorarono pure nell'Africa romana; v. ad esempio il capitello di Timgad in Noack, l. c. tav. 178 a sin.

[4] Per le città romane del Reno posso citare il capitello d'Aquisgrana riadoperato nella costruzione carolingia, Strzygowski, *Der Dom zu Aachen*, p. 100. Il carattere stilistico è genuino e mi sembra pura fantasia la rilavorazione che S. pretese di riconoscere, fatta, secondo lui, copiando dai capitelli del Pantheon, Dio sa in che modo a quell'epoca e a quella distanza. Simile mi sembra la esecuzione delle foglie nelle mezze colonne del portico di Lorsch, per quanto posso vedere nel disegno dato da Essenwein in *Durm, Handb.* II, 3, p. 129, fig. 185. Nella regione si usarono però anche altri tipi di acanto: cfr. i fogliami „neoattici" di bel lavoro sul monumento funebre di Treviri, Durm, II, 2, 3ª ed., p. 761, fig. 84.

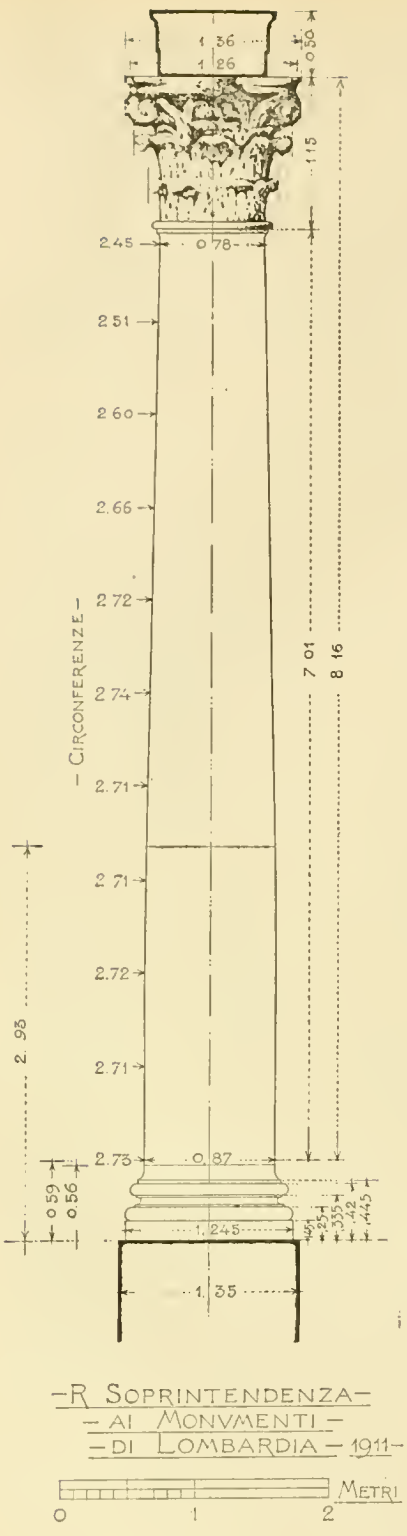


Fig. 7 — Rilievo dell'11.ma colonna

l' accettazione degli esemplari urbani, ripetuti quasi meccanicamente. Scendendo a più minuti ed esatti confronti in rapporto ai particolari decorativi di edifici urbani databili, le proporzioni e le singolarità plastiche trovano il riscontro migliore con alcuni ben datati tra il II e il III sec. e, più esattamente, quelli dello stadio annesso al palazzo imperiale del Palatino, riferibili alla ricostruzione di Settimio Severo. Ciò sia detto con qualche riserva.

I lavori del Weigand [1] sulle sculture ornamentali dell' architettura romana nelle varie regioni dell' impero sono bellissimi e utili, ammirevoli come prima esplorazione di un capitolo ignoto della nostra scienza, ma sono però ben lontani da quello studio sistematico e generale che solo può darci un criterio sicuro per ogni periodo e per ogni scuola di architetti-decoratori. Eppure il materiale non manca, tutt' altro. Specialmente alcuni momenti di più fervida e copiosa produzione possono rivelarci con grandissima varietà d' esemplari lo stile e la tecnica in tutta la loro complessività, fino alle più sottili minuzie. Cito ad esempio l' epoca dei Flavi e quella di Traiano: i cantieri che lavoravano agli ordini di Rabirius per la Domus Domitiani sul Palatino e sotto la direzione d' Apollodoro di Damasco per il colossale Foro Traianeo, ci hanno lasciato un cumulo tale di marmi lavorati che lo studioso non ha che da prenderne cognizione per ricostruirne tutto lo stile ed è veramente strano che nessuno abbia tentato finora un tale lavoro: quello che fu immensa visione d' arte nella mano del Piranesi, sarebbe oggi meravigliosa dovizia scientifica.

I due elementi di maggiore importanza sono il carattere plastico e le proporzioni, e questi rispondono esattamente nella decorazione severiana sicu-

[1] *Athenische Mitteilungen*. 1914. p. 14-64 e *Jahrbuch des K. d. arch. Instituts*, p. 1914, p. 37 segg. Ho conosciuto il W. personalmente ed ho studiato con lui al Palatino e Foro nel 1913, quando lavoravo con Giacomo Boni ai nuovi scavi del palazzo Flavio. L'attività e il metodo del W. sono veramente da ammirare: esistono tra il materiale del distrutto istituto germanico centinaia e centinaia di fotografie eseguite da lui specialmente in Asia Minore e in Egitto. Forse si può fare obbiezione per il modo di considerare i particolari decorativi senza tener conto delle misure e delle proporzioni di tutta la struttura, ma tal difetto è veramente scusabile perchè mancarono al W. i mezzi tecnici, talvolta grandiosi, che si richiedevano per fare i rilievi.

ramente databile. Prendo a confronto un capitello corinzio dello stadio citato: [1] la identità risulta chiarissima. Mentre gli esemplari augustei [2] e flavi [3] son modellati nei piani con chiaroscuro più ricco e sfumato, qui le foglie quasi piatte con lobi quasi tutti allo stesso livello, presentano una leggera cavità conica che discende verso il centro delle palmette e soltanto una debole incisione divide i petali dentro il contorno, mentre le profonde incisioni a trapano segnano con ombre rigide i profili delle parti in luce, appunto con quel carattere cromatico genialmente intuito dal Riegl [4] per la scultura romana del medio e basso Impero. Lo schema disegnativo delle foglie, tendendo a coordinare le linee in senso verticale, contrasta con la disposizione a raggera dell'alto impero; il particolare della fogliolina interna del ventaglio, sovrapposta alla nervatura contigua è pure caratteristico e si ritrova nell'esemplare citato. Le volute hanno talvolta un profilo convesso, persistenza italica arcaistica (tav. III, 2-3), oppure due solchi paralleli ai bordi che lasciano in mezzo una fascia piana in luogo del *canalis* classico (tav. IV, 2), del quale v'è soltanto, in qualche altro caso, una reminiscenza nella modanatura curva rientrante, con il bordo superiore fortemente rilevato (tav. III, 4). Quelle minori, che nel I e II secolo sono quasi sempre appaiate e spesso intrecciate sul fondo, [5] stanno qui in due piani convergenti, sollevate a mo' di chiocciole, e si proiettano innanzi con forte sporgenza portando sul kalatos una ombra, particolare che ritorna in modo evidente nell'esemplare severiano. Il medesimo stile ho riscontrato nei numerosi capitelli e frammenti delle Terme Antoniniane.

Il cono dei caulicoli, sempre sormontato da tre ovoletti separati a trapano, è talora decorato con tre foglie allungate, tipo consueto anche a Roma, divise da due profonde incisioni longitudinali, arrotondate in punta e incurvate sotto il labbro del calice (capitelli 1-3-5-6-7-16), oppure porta delle leggere scanalature a smusso (2-12-13). Eccezionalmente è accartocciato in una foglia di acanto come nel cap. 14 (tav. IV, fig. 7).

Il fiore nell'abaco, sopra le helikes minori, ha per lo più la forma di rosone con bulbo centrale e cinque o sei petali arrotondati, variati con il gusto ingegnoso dei decoratori romani; talvolta (tav. 4, fig. 8) sono stilizzati come anthemia a palmetta. Singolarmente notevole è la foglia d'acanto di tipo ellenistico [6] naturalista rilevata su fondo discoidale che fa riscontro al consueto rosone nel capitello della colonna n. 5 (tav. III, fig. 3).

[1] *Jahrbuch*, l. c. Beilage 4, fig. 28, p. 62.

[2] *Ivi*, Beil. 1 e p. 63 segg.

[3] *Ivi*, p. 48.

[4] *Spatrömische Kunstindustrie in Oesterreich-Ungarn*, p. 38 segg.

[5] Weigand. *Jahrb.*, l. c. Beilage 1, fig. 4, 7 epoca angustea-antoniniana. Anche questo è un particolare del tipo anteriore italico-sicelioto, come rilevò il Delbrück e ritorna sporadicamente in epoca imperiale. Cfr. i capitelli dell'arco di Susa, Ferrero, *L'arc d'Auguste à S.* tav. V-VI. In oriente il modellato piatto delle helikes dura assai più a lungo, cfr. Weigand, l. c., Beil. 4, epoca severiana.

[6] Non mi sembra che il Weigand ne abbia inteso storicamente il carattere studiandone l'ultima fase romano-orientale del V sec. d. Cr., *Athen. Mitt.* l. c. p. 41 segg. Questo tipo naturalistico, stilizzato con molte sfumature nel profilo e nei piani, è una creazione dell'Ellenismo ch'ebbe gran voga in Roma quando vi lavoravano gli scultori neoattici. Il principale esempio è nei fogliami dell'*Ara Pacis*, (Durm, *Handb.* II, e. p. 423) ma è il solo acanto che appaia su crateri e candelabri di produzione affine (v. Hauser, *Neuatischen Reliefs*) mentre il caso tipico dell'applicazione al capitello mi sembra l'esemplare del Museo delle Terme, Durm, l. c. p. 393, fig. 431, non esattamente databile, ma certo non molto lontano dall'epoca augustea, come i frammenti della

La sagoma dell' abaco è quasi sempre decorata da un' ondina divergente al centro con un kymation schematico inciso nel profilo superiore (tav. III-IV passim). In qualche caso (tav. III, fig. 3) abbiamo invece un motivo del tipo dello strigile e un piccolo ovolo appiattito e schematico.

Un ottimo indizio per confermare la data quale si rileva nel carattere stilistico, è nelle proporzioni, tanto diverse da quelle previste nell' architettura augustea [1] che attribuisce un' altezza uguale al modulo. La misura di m. 1,15 compreso l'astragalo, la supera di 28 cm.; ossia con questo rapporto: altezza = m. $\frac{1}{1}$ $\frac{m}{3,10}$ senza tener conto dei decimali seguenti nel denominatore della frazione. Tale ca-

Fig. 8 — *Cappella di S. Ippolito*

ratteristica è appunto peculiare al periodo severiano e posteriore, e corrisponde alla tendenza progressiva di alzare i sostegni, nel senso che l' accrescimento si otteneva senza disturbare l' effetto ottico dei fusti.

La serie di capitelli, interi o frammentari, di sicura provenienza milanese non è numerosa. L' unica collezione notevole è quella del Museo archeologico nel castello Sforzesco, ove si conserva pure il frammento più notevole trovato presso le colonne negli scavi del 1830. [2] A questa devonsi aggiungere i 4 esemplari, due compositi (fig. 8) e due corinzî (fig. 9), riadoperati nelle colonne d' angolo della

„ porta aurea " di Ravenna e il cornicione tiberiano del tempio della Concordia. Nei secoli seguenti il tipo si mantenne specialmente nel fogliame dei fregi, seguendo con uno sviluppo proprio lo sviluppo generale delle forme, e da ultimo, come vediamo negli esemplari riprodotti dal Weigand, il suo contorno divenne una serie di angoli acuti. L' eclettismo della ornamentazione romana lo accoppiò spesso con gli altri del suo repertorio: tra i grandi capitelli compositi con figure di divinità nel *Tepidarium* delle Terme di Caracalla, che ho potuto studiare in ogni minuzia, quello di sinistra (Gusman, *L' art decoratif de Rome*, tav. 43) ha l' acanto „ neoattico ", mentre quello di destra lo ha italico.

[1] Choisy, *Vitruve* I, p. 120, tav. 19, Durm, *Handb.* II, 2, p. 392.

[2] N. 202; si identifica esattamente con la riprod.: Amati, *Succinte memorie, fig. 27.*

cappella di S. Ippolito[1], uno dei tre piccoli edifici religiosi riuniti, su tre lati della costruzione, dalla basilica laurenziana. Mentre gli altri furono rinvenuti casualmente facendo scavi di fondamenta o fognature frammisti a materiale di scarico e sono per lo più mal conservati, questi ultimi, mantenuti sempre al coperto mutando soltanto la collocazione, sono, per la conservazione, tra i più perfetti. Il marmo bianco o grigiastro, per quanto non si possa procedere all'analisi mineralogica per ogni singolo esemplare, è quasi sempre di cave lombarde, Musso o Gandolia,[2] due varietà di struttura saccaroide quasi identica. Ora il tipo prevalente di lavorazione è appunto, nei corinzi e nei compositi, quello di S. Lorenzo

Fig. 9 — *Cappella di S. Ippolito*

e S. Ippolito. Fanno eccezione i capitelli, lavorati in due pezzi, scavati nei lavori della Posta centrale in via Bocchetto, con acanto arricciato ellenistico, attribuiti dal Weigand[3] all'epoca repubblicana, e un esemplare isolato composito in marmo giallognolo (Carrara fino patinato) di fattura elegantissima,[4] mentre soltanto un piccolo capitello, riadoperato nel medioevo e proveniente dalla demolizione della chiesa di Baggio,[5] rappresenta il gruppo romano orientale con foglie spinose e piatte, databile in epoca tarda.

[1] *Bullettino comunale "Città di Milano"*, 1918, p. 304; le figure son messe alla rovescia. Parecchi altri assai mal conservati nella chiesa di S. Vincenzo in Prato e qualcuno a S. Ambrogio tutti corinzî e senza particolarità degne di nota.

[2] Probabilmente anche di Ornovasso; cfr. Artini, l. c., p. 527.

[3] n. 207-208 calcare bianco-bigio; (Romussi, l. c., I p. 110, fig. 105, n. 10) cfr. *Jahrbuch*, l. c. p. 38 nota 1. Per la tecnica è specialmente notevole la costruzione in due pezzi con la giunzione sopra il 2° calice a due terzi d'altezza, come appare nella ricostruzione augustea del tempio della *Magna Mater* sul Palatino, Durm, l. c., p. 114, fig. 126; cfr. *Jahrbuch*, l. c. p. 45, e nel contemporaneo arco d'Aosta, ivi p. 112 e 396, fig. 435.

[4] n. 168

[5] n. 228 Catalogo n. 2346.

Tra gli altri citerò solamente il frammento d' un capitello di pilastro trovat nella fognatura di via Lauro,[1] identico specialmente per il carattere della voluta, un secondo capitello di Baggio[2] e il frammento trovato presso l' albergo Milano.[3] Il fare incerto e rozzo di qualche particolare, la maggiore o minore profondità del lavoro a trapano, o la diversità delle proporzioni, come ad esempio negli esemplari di S. Ippolito, non ci danno alcun indizio notevole per una determinazione cronologica caso per caso: la serie va classificata perciò con una larga approssimazione tra il II e il IV secolo.

La modanatura attica della base non ha nulla di notevole: il profilo della scozia distanzia largamente i due tori.

L' architrave, rappresentato da 9 pezzi, che risponde nelle proporzioni dell' altezza delle colonne e al diametro superiore, ha nel Kymation una foglietta rovesciata a cinque lobi, alquanto rozza, e nel soffitto una fascia rientrante in cui è scolpita una doppia treccia o una ghirlanda di lauro.

4. — *Carattere probabile della costruzione originaria.*

Il numero delle colonne e le misure dell' architrave sono i soli indizi per determinare con una certa probabilità il carattere dell' edificio originale. Ora queste sono in prevalenza per un tempio periptero-esastilo, di media grandezza, del quale ci sarebbero rimaste sedici sulle trenta colonne del peribolo.[4] Non avendo potuto eseguire le misurazioni di tutti i fusti, non posso dire se qualcuno abbia un modulo maggiore e sia, cioè, da riferirsi agli angoli.[5] Giudicando a occhio, taluno dei capitelli sembra più largo che non comporti il termine del fusto sotto l' astragalo, ma la cattiva collocazione e la probabile rilavorazione dei piani non permettono di valutare tale indizio con criterio sicuro. I nove pezzi superstiti dell' epistilio rispondenti, oltre allo spazio tra l' ultima colonna e il pilastro, agli interassi 3-4-5-10-11-12-13-14 con le rispettive misure di m. 3,28 3,25 3,20 3,15 3,14 3,11 3,17. pur tenendo conto delle irregolarità già notate circa il reimpiego dei materiali, ci danno la misura di un intercolumnio che tiene una media tra il systylos (tre moduli e mezzo, in questo caso m. 3,045) e il diastylos (quattro moduli, m 3,43).[6] La loro collocazione è irregolare come si vede nella fig. 8. Motivo analogo a quello accennato per le colonne, c' impedisce di cercare tra le porzioni dell' architrave quelle corrispondenti alle porte della cella e dell' opisthodomos che, risultano maggiori secondo l' eustylia di Hermogenes praticata dagli architetti romani.[7]

[1] Esposto senza numero; con framm. di base murato insieme ai nn. 207-208.

[2] n. 227, Catal. n. citato.

[3] n. 162 e 166.

[4] v. Choisy, *Vitruve*, I, p. 83 segg.. 150, 153, IV. tav. 30. Le dimensioni son poco diverse nel colonnato del Portico d'Ottavia, ma in Milano l'esistenza d' un edificio simile non mi sembra probabile.

[5] v. l. c., I. p. 74 § a.

[6] ivi, I, p. 64

[7] ivi, p. 65

Fig. 10 — *S. Lorenzo, capitello 15, da est*

CONCLUSIONE

La chiesa è una costruzione completa e autonoma rispetto al colonnato, il quale, per la distanza dal corpo principale, non può riguardarsi in nessuna maniera come associato dagli architetti nel loro disegno primitivo. È dunque un' aggiunta inorganica posteriore di cui non possiamo determinare la data.

La funzione decorativa vale unicamente rispetto alla strada e, se dalla posizione possiamo dedurre che il tracciato delle case è contemporaneo,[1] dobbiamo dedurre che le colonne furono alzate quando il tempio non era più visibile, come non lo è oggi, allo scopo di ovviare a tale inconveniente completandolo con una nuova fronte. L' area compresa forma un sagrato quadrangolare con un lato di 60 m. circa; io non posso oggi rifare la storia del frazionamento di proprietà dei terreni adiacenti alla strada, occupati da case private, nei confini segnati chiaramente nella

[1] Visitando parecchi sotterranei nulla ho potuto rilevare di notevole nelle fondazioni: avanzi romani sotto le case a ovest. Il condotto, figura 4 n. 6, che attraversa lo stereobate e scarica verso la strada (l. c. p. 15) doveva funzionare nel medio-evo e raccordarsi al n. 7 di cui però non conosciamo la quota e l' inclinazione. Come già notammo la casa n. 29 esisteva nel sec. XV; la canonica odierna fu costruita nel XVII sec. Tuttavia, benchè sia oscuro per noi lo sviluppo edilizio sui due lati del sagrato, è ben difficile supporre che i piedritti degli archi fossero isolati mentre nessuna traccia abbiamo di un peristilio. Perciò tutto ci reca a credere che già esistesse una serie di costruzioni analoghe a quelle odierne.

pianta dell' Ufficio Tecnico del Municipio (fig. 1), ma è certo che il cimitero medioevale giungeva fin dove è costruita la casa n. 51 (v. fig. 6, n. 30) e si estendeva oltre il pilastro sud (n. 18-59) mentre non si trovarono inumazioni in sede stradale odierna entro il colonnato.

Ben più solidi sono gli argomenti del mio amico M. quando riferisce all'età di Giustiniano l'erezione di S. Lorenzo:[1] grande fautore della mentalità ecclesiastica tanto nella legislazione che in qualsiasi altra forma di vita pubblica, fu questo il più grande edificatore di templi tra i principi del suo periodo storico, anzi possiamo dire che l'edilizia imperiale del suo tempo è in prevalenza chiesastica.[2] Perciò S. Lorenzo si può riguardare come parte integrale del suo programma edilizio per la provincia italica, anzi come il monumento commemorativo della vittoria sui Goti e della restaurazione romana nella città che, insieme a Ravenna era stata l'ultima sede imperiale d'Italia. V'è bensì la questione dei rapporti di origine tra l'edificio centrale e i tre minori, v'è il testo di Benzone che nel secolo XI nomina Galla (la moglie o la figlia di Teodosio?) come fondatrice del tempio, ma le osservazioni e i cónfronti del Kohte son di gran peso per il tipo giustinianeo dell'architettura. Di quel periodo politico abbiamo pure in Milano un'altro avanzo monumentale: la testa d'imperatrice bizantina che il Delbrück potè datare per l'acconciatura e che la completa rassomiglianza con il noto musaico ravennate gli permise d'identificare con la moglie di Giustiniano.[3] La testa in marmo, grande al vero, non pnò essere che un frammento di statna, e la statua dell'imperatrice non poteva essere disgiunta da quella dell'augusto.

Strano è che nessun ricordo appaia nella tradizione scritta circa l'associazione tra l'avvenimento storico e l'erezione della basilica: la mancanza di qualsiasi accenno tanto nei documenti locali che nella storiografia bizantina. Il primo fatto si spiega con l'enorme decadimento demografico e culturale della città, immediatamente dopo l'invasione longobarda,[4] mentre il secondo non ci deve stupire, perchè il fallimento dell'impresa d'Italia rendeva più che mai inopportuno di riferire sopra la erezione d'un tempio che ne celebrava il compimento della prima prospera fase.[5]

[1] *Politecnico* l. c. p, 407 ivi la bibliografia sulla questione; cfr. *Archivio storico lombardo*, XLI, p. 52, 57. La datazione fu proposta a suo tempo dal De Dartein, cfr. Essenwein in *Durm* l. c., p. II, p. 66. Non vedo per qual ragione il Rivoira, l. c. p. 83, mentre ammette la affinità con S. Vitale di Ravenna, attribuisca la costruzione all'epoca che precede l'assedio di Uraia.

Nulla ci autorizza a credere che la nuova basilica abbia sostituito una chiesa dello stesso santo. Nel secolo XIII ne esistevano in Milano ben cinque di questo nome, elencate dal compilatore del *Liber notitiae sanctorum Ecclesiae Mediolanensis*, ediz. Magistretti-Monneret, 1917, capitoli 228-229. La questione però è interessante e la passo al mio amico M. che, da bravo medioevalista, può affrontarla con maggior competenza.

[2] Cfr. G. Romano, *Le dominazioni barbariche in Italia*, p. 194; Diehl, *Iustinien*, p. 324.

[3] Cfr. *Röm, Mitteilungen*, 1913, p. 348; il tipo del gruppo ch'io indicai allora al Delbrück è quello delle due figure imperiali sedute di fronte, l'una accanto all'altra, come le vediamo sulle monete dei due Justini, cf. l. c., tav. XVIII, n. 25 e 27.

[4] Cfr. G. Romano, l. c., p. 201, 216; il maggiore decadimento fu causato dalla devastazione di Uraia, a il nuovo dominio barbarico paralizzò la rinascita della città, cominciata sotto il governo imperiale.

[5] Il silenzio di Procopio non basta per attribuire l'iniziativa a Narsete come vuole il Monneret. In ogni caso la questione è superflua, per il carattere generale del fenomeno storico a cui il fatto particolare si ricollega.

Allo stato presente delle nostre cognizioni stratigrafiche, e da quanto si può rilevare studiando le parti visibili del colonnato, possiamo giungere con sicurezza a questi tre risultati:

I° Le parti marmoree non hanno alcun rapporto d'origine con le rimanenti strutture.

2° L'insieme del monumento, che ripugna alle concezioni dell'architettura romana e non è nello strato romano, ha tutti i caratteri di un posticcio medioevale e trova la sua ragion d'essere soltanto in rapporto alla Chiesa, nella pianta odierna del nucleo edilizio che fa corpo con essa.

3° I frammenti romani che, per lo stile e la tecnica della scultura ornamentale, si possono datare tra il II e il III secolo, derivano, con ogni probabilità, dal peribolo di un tempio.

EXCURSUS

TRADIZIONE PLASTICA DELL'ACANTO ITALICO

Le origini del tipo romano italico dell'acanto, riconosciuto e differenziato con tanta sagacia rispetto a quelli greco-orientali,[1] non furono ricercate dal Weigand. Egli non tentò, cioè, di vedere i nessi con le forme italiche anteriori identificate e datate con vero acume tecnico da Riccardo Delbrück per il III e II sec. av. Cr.,[2] come questi, a sua volta, non seppe seguirne la traccia tra la decorazione imperiale, negando genericamente qualsiasi influsso ai tipi indigeni nella produzione posteriore.

Anzitutto, per il periodo più antico del motivo, credo che si possa determinare qualche dato più esatto e notevole di quelli recati dal secondo autore che cita in maniera troppo vaga alcuni cippi etruschi senza datarli e riproduce un capitello siceliota del Museo Biscari di Catania[3] come monumento erratico di malcerta cronologia per quanto, com'egli ben disse, dia un'impressione di maggiore antichità in confronto dei pezzi databili.

Nello stupendo fregio in terracotta dipinta scavato a Cerveteri, nel 1862 e conservato nel Museo Vaticano Etrusco,[4] i calici d'acanto, da cui sorgono le teste in alto

[1] *Athen. Mitt*, 1914, p. 21.

[2] l. c., II, p. 157 segg.

[3] ivi, p. 156, fig. 97.

[4] Helbig, *Führer durch Klass, Altertümer in Rom*, 3ª ed. n. 434: la datazione in epoca ellenistica ivi proposta dal Reisch, non accettabile nè per il carattere scultorio delle due teste nè per quello dell'ornato, dipende da un criterio antiquato per la cronologia della serie vascolare pugliese; cfr. quanto ne scrissi in *Atti della Pontif. Accad. Romana*, serie 2ª vol. XIV, p. 228, nota 1. Lo schema etrusco della foglia si riconosce nel capitello della tomba a camera di Vulci (Milani, *Museo archeol. di Firenze*, tavola 109, I, p. 264; Durm, II, p. 2, fig. 79) come fu restaurato nel disegno riprodotto in Anderson Spiers, *Ancient architecture*, p. 153, fig. 129; databile per lo stile circa nel VI-III sec. av. Cr. La differenza essenziale con la serie siceliota e romana del periodo ellenistico consiste nella disposizione verticale radiata delle nervature, tipica della decorazione greca nella quale il motivo, fin dall'origine, fu dal Riegl giustamente chiamato una palmetta in forma d'acanto, *Stilfragen*, p. 214.

rilievo (cfr. fig. 11), hanno le foglie stilizzate in brevi lobi rotondi, per lo più concavi e con un orlo rilevato a cordoncino, disposte regolarmente con lo schema naturalistico delle nervature vegetali e non già radiate come nel tipo greco derivato dalla palmetta. Io non ho potuto studiare il capitello di Catania, ma, tranne la disposizione delle nervature che è radiale e, cioè, grecizzante, nella riproduzione che il Delbrück ne dà, lo stile è assolutamente identico per le forme e le scarse ombre del modellato, da cui egli rilevò tanto bene il contrasto con i tipi ellenistici, sicchè mi sembra che si possa datare poco più tardi del fregio.

Tra le forme organiche richiamano piuttosto la felce arborea che non l'acanthus mollis: di somiglianti ne vediamo di solito nelle composizioni quasi identiche dipinte sulla spalla e sul collo dei vasi apuli[1] databili nella seconda metà del IV secolo av. Cr.[2] Simile è lo stile in altri due monumenti circa della medesima epoca; un rilievo frammentario in tufo giallo pugliese del Museo di Boston[3] e i capitelli compositi, con una testa tra fogliami, scolpiti nella roccia tufacea d'una tomba a camera di Lecce.[4]

Risalendo agli esemplari etruschi più antichi troviamo nella serie monumentale una lacuna di quasi un secolo, forse non difficile da colmare con adeguata ricerca, ma i rapporti mi sembrano chiari e chiaro sopratutto il processo originario di formazione.

Nel cippo di Orvieto[5] come nella colonnetta funebre di Perugia,[6] dove lo stile del rilievo figurato scolpito sul basamento cilindrico è argomento sicuro per fissarne la data verso il principio del V sec. av. Cr., il motivo ha già raggiunto la sua formula definitiva: gli esempî noti dell'acanto greco sono più recenti di qualche decennio.[7] Questa, salvo l'evoluzione plastica inevitabile, si mantiene con singolare tenacia dando un carattere originale a tutta la decorazione italica posteriore. Ora la terminazione rotonda dei lobi esprime la tradizione dei motivi di decorazione già in uso presso gli etruschi nel VII sec.[8] e derivati dall'arte orientale:

[1] Ved. ad es. la serie data in *Annali dell' Istituto* 1843, tav. M-O. Per le forme arrotondate dell'acanto è specialmente notevole il confronto del cratere Poniatowski al Vaticano.

[2] Rilevando la forma „classica" della voluta su due monumenti databili (sarcofago di Lucius Scipio Barbatus, 290 av. Cr., e tempio dorico-etrusco di Paestum, ca. 273) il Delbrück (*Hell. Baut.* p. 161) volle affermare che quella italica venne in uso soltanto nel II secolo con un tardivo ritorno all'arcaismo. La serie dell'acanto dimostra il contrario e l'asserzione mi sembra ingiustificata: i due casi accennati mostrano soltanto l'eclettismo italico rispetto alla produzione greco-orientale. Diretto o mediato, questo fu d'ogni tempo e d'ogni scuola nel nostro paese.

[3] Cfr. *Atti della Pontif. Accad.* l. c. p. 203, nota 2. Per la qualità della pietra cfr. Artini, l. c., p. 520.

[4] Le riproduzioni che ne abbiamo (*Apulia* 1913, cfr. *Arch. Anzeiger* 1914, p. 195, *Ausonia* VIII, tav. I, 2) sono troppo mal riuscite per potervi distinguere i particolari stilistici. Il Bendinelli, nel suo studio sull'ipogeo, *Ausonia*, l. c., non si è curato del carattere dell'acanto nè delle singolarità d'esecuzione sia dell'ornato che delle figure.

[5] Milani, *Museo Arch. di Firenze*, I p. 242. II, p. 30, fig. 11.

[6] Conestabile, *Monum. di Perugia etrusca e romana* tav. V, n. 31; Durm, *Handb.* II 2, 2ª ed., p. 127, fig. 141, nel mezzo.

[7] Furtwängler, *Sammlung Sabouroff* I; gli esempî più antichi dell'acanto greco applicato alla palmetta sono del 470-460 circa a. Cr. (Stele Giustiniani e stele di Karystos).

[8] Cfr. ad es. l'ornato del cucchiaio eburneo della tomba della Polledrara di Vulci (ca. 600 a. Cr.) in Meurer, *Vergleichende Formenlehre des Ornamentes*, p. 60, fig. 8, n. 18; motivi simili abbondano nelle tombe a camera del periodo immediatamente anteriore (Regolini Galassi di Cere. Barberini di Preneste etc.).

palmetta fenicia, anthemia assiro-hethei e kymation ionico.[1] Con gli elementi curvilinei di queste forme composero un tipo nuovo ispirandosi da uno schema vegetale organico, ma tenendo fermo il concetto stilistico o geometrico-astratto dell' ornato.[2] Questa foglia non è altro che l' adattamento di kymation ad una nervatura mediana. Credo d' aver già dimostrate e documentate le origini non greche della scoltura etrusca:[3] questo è un' altro bel capitolo della storia artistica di quel gran popolo in cui l' originalità e la vigorìa continua di creare ci appaiono sotto un aspetto nuovo dominando con la sua tradizione autonoma tutta quanta la civiltà antica del nostro paese, dai tempi favolosi di Numa fino alla discesa dei barbari. Così durarono a lungo nell' arte tuscanica altri motivi d'origine orientale, ben presto abbandonati dai Greci, come la cimasa egizia[4] e il capitello a volute con canali divisi e incrociati[5] affine al tipo as-

[1] Cfr. Meurer, l. c. p. 55 e 57. Motivi quasi identici si trovano già nell' ornato egizio del periodo dei Ramessidi, cfr. l. c., p. 57, n. 8, e lo stile degli elementi essenziali può ben dirsi compiuto nei rosoni del fregio miceneo (Noack, l. c., tav. 15[a]) che il Leroux (*Origines de l' edifice hypostyle*, p. 114) volle migrati dall' arte cretese nei tipi della costruzione „ protodorica " del Peloponneso, mentre io credo più probabile ricercarne il principio presso gli Hethei, nel periodo della loro maggior potenza; soltanto quando una serie di scavi sistematici avrà rivelato la produzione in rapporto alla cronologia che ci è quasi ignota, vedremo la fonte comune dei tanti elementi artistici che si appaiano nel secondo millennio tanto in Egitto che a Creta e nel bacino dell' Egeo.

[2] Lo stesso può dirsi per l' epoca romana. Il modellato naturalistico della struttura vegetale si vede soltanto in qualche esemplare dell' epoca augustea (o imitato da quella?) come i capitelli di Castore e Polluce nel Foro (Weigand, *Jahrbuch*, I. c., Beilage I fig. 6; la questione d' un rifacimento nel II sec. a cui molti, come il Noack, l. c., p. 60, attribuiscono i frammenti rimastici non è stata risolta), ma le forme tendono a geometrizzarsi assai più che non lo possono nel periodo repubblicano. La concavità dei lobi (*Löffelakanthus*, Meurer, p. 140, n. 17) è una semplice variazione stilistica e non già la ricercata imitazione di un particolare organico poco evidente, brattea nei nodi dello stelo, come vuole spiegarla il Meurer, l. c., p. 328, spingendo all' estremo la sua teoria naturalistica senza ragion sufficiente.

[3] *Atti della Pontif. Accad. Romana*, l. c., p. 5 segg. Godo che le conclusioni del mio lavoro abbiano ottenuto il consenso di Federico Poulsen il quale me ne disse per lettera.

[4] Specialmente tra il fregio e la sima, sottogronda, come nel grande esemplare di Cere, poc' anzi citato, il quale ripete il profilo di quello anteriore di due secoli proveniente dalla stessa città, Meurer, l. c., p. 373 seg. Il Wulff in *Amtliche Berichte d. Kön. preussischen Sammlungen*, XXXII. p. 95 segg., propose come centro d' irradiazione del motivo nell' arte classica le regioni sud'ovest dell'Asia Minore specialmente per l'applicazione al capitello. Nel caso particolare il tipo asiatico ellenistico richiama piuttosto quelli greco-egizi dei Lagidi, come ne descrisse Kallixenes per il symposion superiore della nave nilotica di Tolomeo IV Filopatore; cfr. Leroux, *L'orig. de l'edif, hypost.* p. 221 e segg. Gli esempî citati dal Wulff sono assai posteriori alla serie tirrenica, derivazione parallela della medesima fonte. L' influsso negli ordini greci si limitò a qualche tipo del kymation dorico dell'età arcaica, cfr. Meurer, l. c., p. 429, mentre non durò neppure sui capitelli dell'anta dorica, dove il profilo sembrerebbe più appropriato; cfr. quello della „ Basilica " di Paestum, VI sec. av. Cr. in Durm, II, 1,3[a] ed. p. 162.

[5] La denominazione fin qui usata di „ Korinthiesierend ", cfr. Durm, II, 2, p. 72 per questa forma è assolutamenle fuori di luogo in rapporto alla tipologia comparata. La serie risale anche qui al periodo arcaico e termina con la varietà composita (testa fra le volute) come a Vulci e a Pestum dove questo particolare accentua l'impronta italico-tirrenica del tempio meno antico (*Puchstein-Koldewey, Tempel von Unteritalien und Sicilien* p. 33. fig. 31, Durm II, 1, p. 285 fig. 269, Delbrück, l. c. sopra p. 180 nota 2) ben collegandosi alle altre testimonianze storiche e archeologiche per l' influenza politica e culturale degli Etruschi in Campania e sul litorale lucano; cfr. Weege, *Jahrbuch* 1909, p. 160, Festa, in *Rendiconti d. Lincei*, 1913 p. 632, nota 2. Perciò il tempio non è dorico-eolico, come lo chiamò il Delbrück, ma dorico-etrusco o meglio ancora, semplicemente tirrenico.

siro,[1] hetheo[2] ed eolico,[3] identico agli esemplari arcaici di Cipro.[4] Se mettiamo a confronto gli acanti romano-italici di sicura datazione augustea, come i capitelli di Pompei e di Susa,[5] le estremità delle foglie ad ogiva mostrano che i decoratori di qui, mentre copiavano il tipo canonico degli esemplari greco-orientali con le foglie acute, ne hanno pure subìto in qualche modo l'influsso nei particolari stilistici, abbandonando il ricco modellato delle *foglie arricciate*, ma non è men vero che la tenacia nel mantenere i contorni arrotondati e convessi in tutto lo schema disegnativo, manifesta una tradizione caratteristica e autonoma rispetto a quelli. Perciò se a buon diritto il Weigand potè stabilire con esattezza un rapporto storico-artistico fra i capitelli del Bouleuterion di Mileto, circa 170 av. Cr.,[6] i quali, possiamo aggiungere, ripetono a loro volta con leggera variante il carattere dell'acanto di quelli d'Epidauro[7] attribuiti a Policleto il giovane che lavorò verso il 350, e i capitelli delle lesene della Porta Aurea di Costantinopoli[8] eseguiti al tempo di Teodosio II, intorno al 430 d. Cr., è un buon parallelo il nostro che stabilisce per l'acanto italico la tradizione dal IV sec. av. Cr. a tutto il periodo imperiale d'occidente. Tra noi il tipo si mantenne fino al V secolo: i piccoli capitelli d'ordine composito del trono di Gesù scolpiti nel grande sarco-

[1] La questione fu trattata dal Dieulafoy, *L'art antique de la Perse*, III, p. 407 segg., (cfr. Furtwängler, *Sammlung Sabouroff*, p. 10 e seg. Il tipo eolico è già compiuto nel piccolo rilievo babilonese di Sippar ca. 870 a. Cr., *Guide, to the Assyrian antiquities in the British Museum* 2ª ed. p. 127 segg. cfr. Puchstein *Ionische kapitell.* Il Meurer, l. c. p. 289 segg. ripiglia, pur senza nominarlo, la teoria del Dieulafoy che nelle volute riconosceva unicamente il profilo appiattito del capitello egizio a calice. Ciò rimane ancora una semplice ipotesi.

[2] Quello di Boghaz-Köi riprod. in *Durm*, II 1, 3ª ed. p. 273. Qualche altra singolarità anche della struttura ionica lascia intravedere rapporti d'origine con la civiltà di quel popolo che dominò dal Caucaso al Libano nel terzo millennio avanti l'era nostra e tenne pur l'Egitto in suo potere se, come ogni indizio tende a mostrare, gli Hyksos furono Hethei. Eppure finora se ne fece pochissimo conto dagli archeologi d'ogni scuola. Le travi allineate sotto il tavolato orizzontale, da cui nacque il dentello quando i tronchi furono squadrati, derivano dalle costruzioni primitive riprodotte nelle tombe lapidee della Licia in tutta la loro genuinità, ma il motivo ritorna in maniera singolarmente suggestiva nelle piccole capanne sospese poco dissimili della Georgia moderna (per la varietà con travi rotonde cfr. Perrot-Chipiez, *Hist. de l'art* V, p. 379, fig. 266. Noack. *l. c.*, tav. 60) le quali hanno l'identica struttura descritta da Vitruvius (II, 1, 16 segg.). Il problema che risulta dal nesso dei due rapporti non mi sembra di piccola importanza: basti qui l'averlo accennato.

[3] Cfr. Perrot-Chipiez, *l. c.* VII p. 618 segg.; Durm, II, 1, 3ª ed.

[4] Perrot-Chipiez III, p. 116 seg., figg. 51-53; Meurer, p. 491-95; Durm, p. 300-308. Evidente in taluni casi il rapporto del motivo con la palmetta del tipo „fenicio", cfr. Riegl, *Stilfragen*, p. 105.

[5] *Jahrbuch d. Inst.* 1914, p. 45, Beilage 1 fig. 7 e Ferrero *l. c.*

[6] *Ath. Mitt.*, *l. c.* p, 25; l'edificio fu donato con ogni probabilità da Anthiochos IV, Epiphanes, cfr. Delbrück, *Hellen Baut.* II, p. 163.

[7] Lechat, *Epidaure*, fotogr. Alinari 24224. La differenza maggiore nei capitelli milesii, che si rileva chiarissima nelle ottime fotografie date da Knackfuss, è la riduzione quasi filiforme di tutti i particolari plastici che ha fatto delle helikes degli stremenziti listelli. Può dirsi una degenerazione imbarbarita del tipo classico.

[8] *Ath. Mitt.*, *l. c.*, p. 25, tav. I, 1.

fago che regge l'ambone della basilica ambrosiana[1] e che per le acconciature e le vesti dei ritratti si può datare verso l'epoca di Valentiniano III (425-455), cui era cugino e suocero l'imperatore Teodosio, or menzionato, regnante in oriente, hanno ancora le proporzioni grandiose e le forme rotonde del periodo romano classico. In mancanza di altri elementi sicuri, quanto alla cronologia, questo è un buon indizio per credere che la produzione non aveva del tutto subita l'importazione dei tipi orientali che appare tanto chiara a Ravenna e in qualche modo anche a Roma.[2]

E la sua storia non finisce qui. Mentre gli architetti del sud nell'età romanica s'ispiravano alle forme bizantine,[3] i maestri pisani ripigliavano gli antichi modelli romani per completare i pezzi originali riadoperati nel Duomo e nella torre:[4] li ho studiati uno per uno e ne ritrassi la sensazione d'una vera rinascita della decorazione occidentale classica.

Nè mancarono influssi di questo nei periodi più recenti dell'arte italiana: lo ripresero con molta fortuna i maestri dell'architettura barocca, specialmente in edifici di Roma,[5] scegliendo questo tra i modelli antichi, studiando probabilmente le copie modellate dal Bernini[6] per completare il colonnato del Pantheon

[1] Ferrario, *Monumenti della basilica di S. Ambrogio*, p. 100, tav. 14; non lo credo eseguito a Roma benchè di stile identico all'esemplare siracusano. Sarà necessario analizzare il marmo.

[2] Cfr. il sarcofago detto di Onorio nel mausoleo di Galla Placidia, Dutschke, *Ravennatische Studien*, p. 5, fig. 2 e la tav. a p. 96 con la tipologia dei capitelli analoghi dal V al VII sec. Per quanto i dubbi sull'epoca della collocazione, suscitati dai recenti studi del Gerola e di Corrado Ricci, non si possano in guisa definitiva risolvere, mi sembra che le conclusioni proposte dal secondo autore non possono accettarsi in via di massima perchè vi sono esempî ben documentati di sacelli sepolcrali con sarcofagi della casa imperiale in epoca assai vicina, mentre nessun imperatore fu mai sepolto entro terra sotto l'altare. Questo è il caso di S. Costanza a Roma e di S. Vittore a Milano (cfr. Monneret in *Archivio stor. lomb.* 1914, p. 12 segg.) ch'era, con ogni probabilità, la tomba di Valentiniano II. Per il periodo di Teodorico i capitelli di S. Apollinare Nuovo ci mostrano come i marmorarî di Ravenna avessero la tradizione dei tipi orientali-teodosiani (cfr. Weigand, *Athe. Mitt. l. c.* tav. II. n. 8) prima di usare quelli bizantini con acanto trapanato a sega come gli esemplari segnati dal monogramma del re ora nel portico di piazza Vittorio Emanuele, Colasanti, *L'architettura bizantina in Italia*, tavola 47, fig. 1, tipo che si diffuse in tutto l'impero e apparendo pur nell'arte copta, cfr. Dalton, *Early Christ. antiq. in the Br. Mus.* n. 944-945 e Riegl, *Spatröm. Kunstindustrie*, p. 147, fig. 54, mentre è agevole riconoscere una persistenza della forma italica sulla stele, p. 123, fig. 44. A Roma vi sono parecchi capitelli di stile orientale databili fra il IV e il V sec. riadoperati nelle chiese del medioevo. Ho qui sott'occhio la fotografia Gargiolli d'uno che sta a S. Maria in Domnica, ov'è perspicua sopratutto l'atrofia delle volute e la mancanza delle helikes.

[3] Per i marmorarî d'architetture greci o grecizzanti che lavorarono in Italia in quest'epoca, cfr. Wulff in *Amtl. Ber. d. preuss. Sammlung.* XXXII, p. 96 segg. (Brindisi, VII-VIII sec.) XXXIII, p. 262 segg. (Sorrento e Amalfi, ca. X sec.); Meurer, *l. c.*, p. 560, n. 18, p. 562, n. 23 (Bari e Lecce, ca. XII sec.).

[4] Cfr. Hasak in Durm, *Handb.* II, 4, p. 172. A completare e adattare le colonne lavorò un „ magister Busketus " tra l'XI e il XII sec. Qualche traccia sporadica dell'ornato ricompare contemporaneamente nella produzione romanica e gotica di Francia.

[5] Cfr. Magni, *Il barocco in Roma*, I tav. 18, 30, 32, 33, 44, 52, 79, 81 e specialmente i capitelli di Carlo Maderna nella navata laterale di S. Pietro, tav. 128.

[6] Durm, II, 2, 387; sono le tre colonne del lato ovest che portano gli emblemi araldici di Urbano VIII, Barberini, nei fiori dell'abaco. I fusti si distinguono per il colore rosso del granito, bigio nelle altre colonne.

mentre, ad esempio, i loro predecessori dalla Rinascita[1] avevano di preferenza riprodotto l' ornato della decorazione neoattica.

Più tardi ne troviamo la traccia nell' arte classicheggiante del Settecento e dell' epoca „ Empire ": il freddo e accademico porticato della chiesa milanese di S. Carlo ha questo tipo di capitelli, imitato senza dubbio da Carlo Amati copiando in disegni quelli di S. Lorenzo.

Milano, ottobre 1919.

CARLO ALBIZZATI

Fig. 11 – Particolare del fregio di Cere. Vaticano

[1] Cfr. DURM, II, 6 *Die Renaiss. in Italien*, 2ª ed., i capitelli p. 219, fig. 199 B, 251 fig. 201 e l'ornato del sarcofago Marzuppini, p. 263, fig. 214; MEURER, *l. c.*, i capitelli p. 535, n. 16 (Sansovino), p. 536, n. 17 e 539, n. 22 (Sangallo) e la cimasa del Verrocchio per il monum. a Piero di Cosimo de' Medici; v. anche l'ornato di Desiderio da Settignano p. 428, n. 14. Le osservazioni del DURM circa la derivazione del motivo dalla foglia di quercia, p. 258 e seg. possono valere come semplice probabilità per l'esecuzione materiale di singoli pezzi. Per gli esemplari contemporanei di carattere „ italico ", cfr. i capitelli del LAURANA, *l. c.* p. 245, figg. 193-194 e MEURER, p. 423, n. 7.

LE ORIGINI DELLA PITTURA DEL QUATTROCENTO ATTORNO A ROMA

(Continuazione: vedi il fascicolo precedente a pag. 114)

Il primo monumento della pittura quattrocentesca attorno a Roma sul quale ci dobbiamo intrattenere — notevole anche perchè datato e perchè ci rivela il nome di un pittore fin qui completamente sconosciuto, e non meritevole di totale oblìo — trovasi a Roccantica, in Sabina.

In alto del paese, poco sotto alle rovine della roccaforte medioevale che gli ha dato il nome, si conserva intatta una piccola chiesa, dedicata a s. Caterina vergine e martire (fig. 4).[117] Il modesto edificio nulla presenta all' esterno di caratteristico, se non forse l' arco medioevale in pietra che lo riunisce alle casupole attigue.

Fig. 4 – Roccantica, chiesa di s. Caterina

All' interno la chiesetta — dal soffitto a travatura, rifatto di recente come pure il pavimento — ha un modesto altare, sulla parete di sinistra: vi è sopra, dipinta a fresco, la *Crocifissione*, opera del principio del secolo XVI, di un modesto seguace dell' arte di Giovanni Spagna.

Le altre tre pareti sono completamente ricoperte di affreschi, sui quali appunto dobbiamo portare il nostro esame.

A cominciare dalla parete di fondo, continuandosi poi su quella di destra e su quella d' ingresso a destra della porta, sono, in otto quadri, le storie della santa titolare (tavv. I-IV); sulla parete d' ingresso a sinistra della porta le imagini del Redentore e di quattro santi (figg. 5 e 6). Sopra questi dipinti, nello spazio triangolare deli-

mitato dalla duplice inclinazione del soffitto, nella parete di fondo (fig. 7), con uno stemma ripetuto ai due lati, è raffigurata l'*Annunciazione* (fig. 8); nella parete d'ingresso l' *Incoronazione della Vergine* (fig. 9), ugualmente fiancheggiata dal medesimo stemma.

Nota e divulgata in tutto il medioevo, la pia leggenda di s. Caterina vergine e martire si trova raccolta e narrata integralmente nel famoso Catalogo del vescovo Pietro de Natalibus.[118]

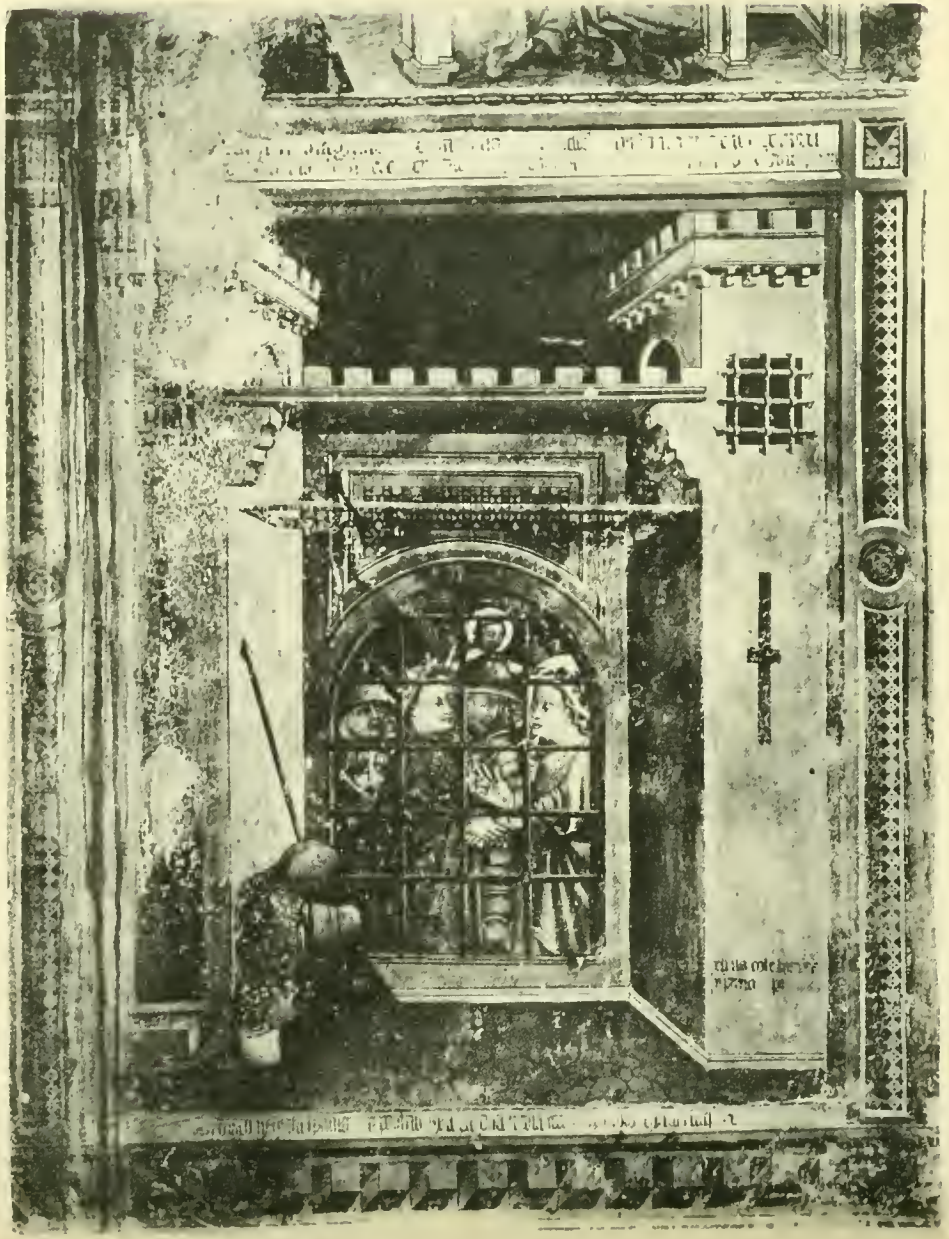
Fanciulla di meravigliosa bellezza e sapienza, viveva in Alessandria Caterina, figlia del morto re Costo. Giunta all'età di diciotto anni, nonostante le insistenze della madre rifiutava di andare sposa ad un principe che la richiedeva, dicendo che solo avrebbe accettato un uomo pari a lei per meriti di nobiltà, di bellezza, di ricchezza e di sapienza. La madre, che era cristiana, le propone di recarsi insieme fuori della città da un eremita assai saggio, nella speranza di riuscire a farla persuadere al matrimonio, o, almeno, di convertirla intanto alla sua fede, poichè Caterina, tutta dedita agli studi filosofici, disprezzava la dottrina di Cristo, e neppure permetteva che la madre gliene parlasse. Invano però il pio eremita cerca d'indurre la fanciulla alle nozze, ricevendo sempre la medesima risposta ch'ella già aveva dato alla madre. Visto vano ogni tentativo, l'eremita, per inspirazione divina, promette di darle uno sposo assai superiore per ogni pregio a lei e a tutte le altre creature; Caterina chiede di mostrarglielo, ed egli le dà una tavola coll'imagine della Vergine e di Gesù Bambino, affermando che sono lo sposo e sua madre, e che ella potrà vederli se pregherà devotamente. La notte Caterina s'addormenta dopo avere pregato davanti la tavola, e in sonno vede la Vergine e Gesù Cristo rifulgente al di là di ogni umana bellezza: mentre Maria offre Caterina in isposa a Gesù, questi la respinge, dicendo di non trovarla bella. Caterina già presa d'amore, se ne addolora assai, e il mattino seguente, chiamata la madre, ritornano insieme dall'eremita a narrargli la visione. Egli la istruisce nella fede di Cristo e la battezza, assicurandola che così piacerà certamente al suo amato. Di ritorno a casa, la fanciulla si addormenta davanti l'imagine, e di nuovo le appare la Vergine con Gesù ed un corteo di angeli: la Divina Madre torna a presentarla al Figlio, che ora se ne invaghisce e le dà l'anello di sposa. Svegliata, Caterina si trova nel dito l'anello, e con gioia lo mostra alla madre.

Ormai, presa tutta dall'amore di Dio, ella comincia a disprezzare il fasto del mondo; mortale la madre, resta nel palazzo colle sue ricchezze e con un numeroso stuolo di fanciulli. Avviene intanto che Massenzio imperatore invita ad Alessandria i suoi sudditi ricchi e poveri dei luoghi circostanti perchè sacrifichino agli idoli. Caterina dal suo palazzo sente il passaggio rumoroso degli animali destinati al sacrificio, e manda a vedere che cosa avviene: saputolo, prende con sè alcuni dei suoi, si fa il segno della Croce, e giunge dove molti cristiani s'inducevano a negare la loro fede per timore della morte. Addolorata per ciò che vede, animosamente si presenta all'imperatore, e senz'altro si mette a disputare dottamente con lui, rimproverandolo di aver radunato tanta gente per adorare idoli stolti, mentre vero Dio e creatore del Cielo, della Terra e di ogni essere vivente è Gesù Cristo figlio di Dio, incarnato, morto e asceso alla gloria eterna. L'imperatore, non sapendo che rispondere, le chiede di lasciare ch'egli termini il sacrificio, dopo di che le risponderà; intanto, ammirato del suo sapere e della sua bellezza, ordina che sia condotta e custodita nel palazzo. Quivi tornato l'imperatore, se la fa condurre dinanzi, e la interroga: Caterina dice la sua nobile origine, narra come ha disprez-

A) *Disputa di s. Caterina con i Filosofi*

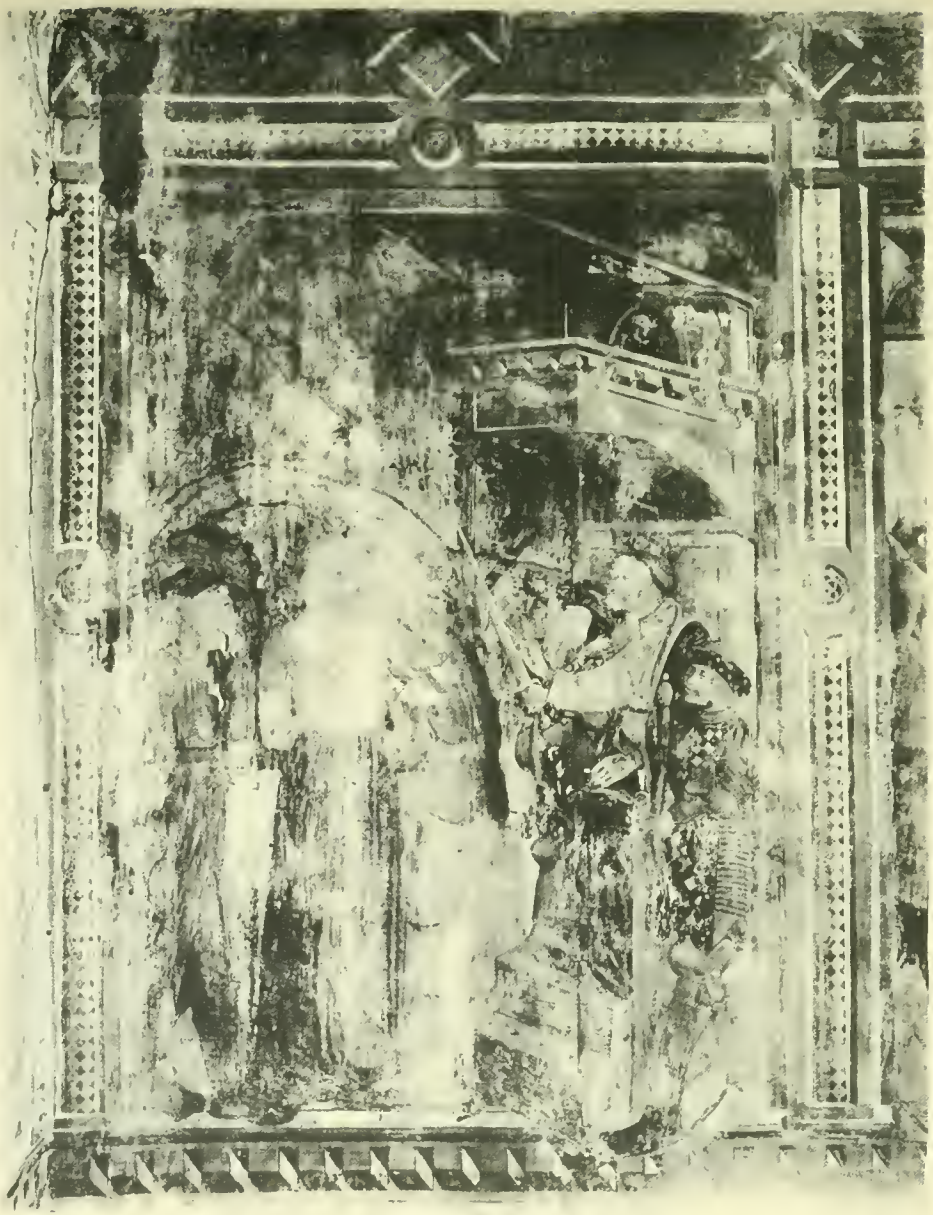
B) *Sposalizio di s. Caterina – Flagellazione di s. Caterina*

Pietro Coleberti, *Storie di s. Caterina* (Roccantica, chiesa di s. Caterina)

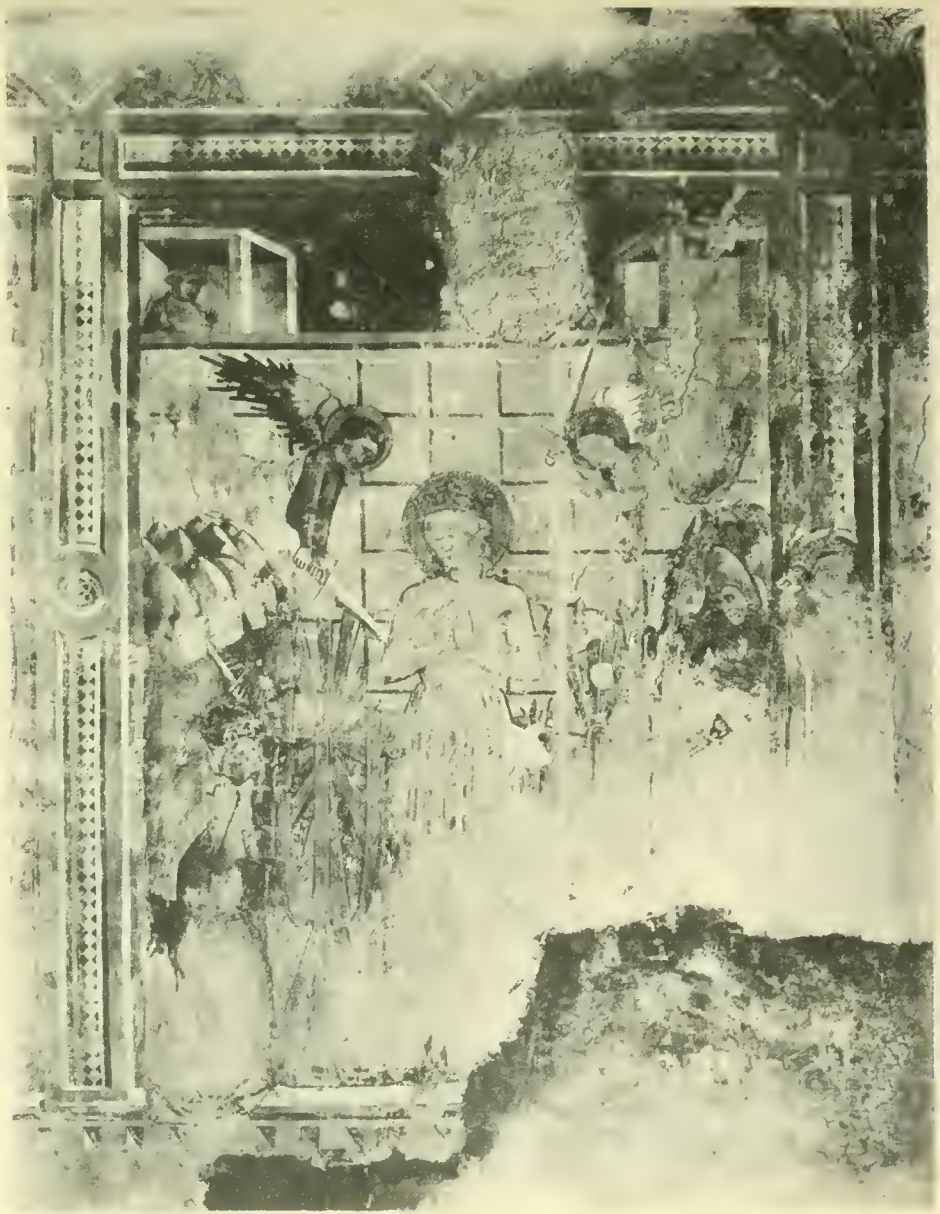


A) *Conversione dell' imperatrice*

B) *Martirio dei Filosofi*



A) *S. Caterina rivela all' imperatore l' aiuto divino*



B) *Martirio delle ruote*

PIETRO COLEBERTI, *Storie di s. Caterina* (Roccantica, chiesa di s. Caterina)

A) *Martirio dell'imperatrice e di Porfirio (?)*

B) *Decapitazione di s. Caterina – Sepoltura di s. Caterina*

zato ogni bene terreno per amore di Gesù, e, con argomenti tolti ai poeti e ai filosofi, gli mostra la stoltezza degli dei ch' egli onora.

L' imperatore, incapace a confutare tanta dottrina, manda a radunare gli uomini più sapienti delle provincie circostanti, promettendo loro grandi doni se nella gara avranno ragione degli argomenti messi innanzi dalla fanciulla. Vengono da vari luoghi in numero di cinquanta, i migliori che si trovavano, e ridono allorchè sentono che sono stati chiamati per disputare con una donna.

Caterina, saputa imminente la gara, si raccomanda al Signore: un angelo viene a confortarla, e le predice che riuscirà a convertire i suoi oppositori, i quali conseguiranno la palma del martirio. Comincia la gara, e Caterina confonde con le sue argomentazioni i sapienti. L' imperatore, adirato, li redarguisce, ed allora uno di essi, il più saggio, dice che nessuno aveva per il passato potuto competere con loro, ma che in questa fanciulla parla lo spirito di Dio, sì che non sanno più che dire contro la fede di Cristo. Tutti, a una voce, confermano, e l' imperatore, inferocito, ordina che siano bruciati sulla piazza.

Dopo di ciò l' imperatore invita ancora Caterina al sacrificio, promettendole di darle luogo onorevole nel palazzo subito appresso all' imperatrice, e di farne adorare l' imagine, come di dea: alla recisa repulsa, e sentendosi anzi esortato ad adorare Cristo, ordina che sia percossa e custodita per sette giorni senza cibo in un oscuro carcere.

Partito l' imperatore per un breve viaggio, l' imperatrice Faustina si reca, con Porfirio comandante delle guardie, a visitarla: stupefatti essi vedono il carcere illuminato, mentre gli angeli curano le piaghe prodotte dalle percosse sul corpo della fanciulla. Questa predice ai suoi visitatori i gaudi eterni, e li converte insieme con duecento soldati, alla sua fede. Intanto Cristo per mezzo di una colomba le manda il cibo, ed appare a confortarla, circondato da una moltitudine di angeli e di vergini.

Tornato l' imperatore, rimane stupefatto di non vederla sofferente per il supplizio subìto, e di udire da lei che è stata nutrita da Cristo, mentre ancora si rifiuta di sacrificare agli idoli. Un prefetto persuade l' imperatore a far costruire quattro ruote cerchiate di punte ferree e di lame di spade, sì che le membra della fanciulla ne siano lacerate. Si apportano i nuovi strumenti di martirio, e Caterina prega il Signore che vadano distrutti, perchè si convertano le genti circostanti: avviene così che un angelo li percuote, spezzandoli in numerose schegge che uccidono quattromila persone.

Molti allora si convertono, e l' imperatrice rimprovera di tanta crudeltà l' imperatore: questi, appreso che ella si è fatta cristiana, ordina che sia martirizzata. Porfirio è poi scoperto a seppellirne il corpo, ed è perciò a sua volta martirizzato con i suoi duecento soldati.

A un' ultima ripulsa di Caterina, l' imperatore la fa decapitare: al momento del supplizio una voce la conforta dal Cielo, e quindi gli angeli ne asportano il corpo, che, dopo venti giorni di viaggio, depongono e onorevolmente seppelliscono sul monte Sinai.

Questo il poetico racconto, che dobbiamo considerare quale fonte delle frequenti rappresentazioni della vita e del martirio della santa. Infatti nelle altre numerosissime e assai note redazioni nulla è detto delle mistiche nozze, iniziandosi la leggenda solo coi sacrifici ordinati in Alessandria dall' imperatore Massenzio: Gesù Cristo visita solamente e conforta in carcere la santa, dopo averle, per i giorni della prigionìa mandato il cibo, e Caterina dice sùo sposo Gesù Cristo (la

semplice affermazione è del resto tradizionale per le vergini cristiane) allorchè l'imperatore le propone di associarsela nel regno.[119]

Lo spirito poetico di cui è soffuso tutto il racconto, la giovinezza, la sapienza, l'eroismo della santa, hanno divulgato e reso cara la leggenda; le arti figurative si sono per tempo impadronite così dell'effigie della santa come delle vicende della sua vita, per la copia di motivi iconografici e di risorse rappresentative che offrivano.[120] Non è mio compito illustrare le figurazioni della santa o i cicli della leggenda, specie nei secoli XIV e XV: non posso in ogni modo, peraltro, fare a meno di ricordare — anche per la stretta connessione che presentano, sotto certi aspetti, col nostro ciclo di Roccantica — gli affreschi di Spinello Aretino, opera dell'ultimo quarto del secolo XIV, nella chiesa di s. Caterina in Antella.[121] „ In quei „ dipinti la leggenda della Santa trovò uno de' più ferventi divulgatori ":[122] infatti ogni particolare è tradotto nelle scene dipinte che della leggenda costituiscono una fedele traduzione figurata.[123] A Roccantica mancano le rappresentazioni, per solito più rare, che nel racconto precedono e che all'Antella aprono il ciclo: la visita al romito, il battesimo della santa, la preghiera davanti all'imagine, le nozze con Gesù Bambino, il rifiuto di sacrificare agl'idoli. La serie è iniziata pertanto dalla *Disputa di s. Caterina con i Filosofi* (tav. I, A). Attorno al trono dell'imperatore sono sei sapienti, che con vario atteggiamento esprimono il loro sforzo vano di opporre qualche risposta alle argomentazioni della santa. Questa è in piedi, e col gesto della mano destra accompagna il suo ragionamento, mentre con la sinistra raccoglie il lembo del manto con atto pieno di nobiltà e di compostezza. Così in questa come in tutte le successive figurazioni porta sul capo la corona, segno della sua origine regale ed attributo iconografico che le è conferito abitualmente.

Nelle pose variate dei filosofi, nei loro tratti fisionomici, nei costumi è visibile lo sforzo per ottenere un effetto realistico nuovo. Sotto il dipinto una scritta in caratteri gotici spiega la scena:

Quãdo btã katherina disputao colli philosofi liquali 'cuertiti foro alla fede de cristo ·⁝ 2

Il riquadro seguente ha due scene raccolte nella cornice di un'unica costruzione architettonica (tav. I, B). A sinistra di chi guarda, nel pian terreno di una torricciuola merlata, entro un vano che si rivela per un carcere poichè è difeso da un'inferriata, Gesù Cristo, uomo e non bambino, pone alla santa, nel dito indice della mano destra, l'anello nuziale.

Alla finestra bifora del piano superiore della torre, l'imperatore e l'imperatrice sono affacciati ad osservare la scena che si svolge in un atrio delimitato dalla torre stessa e da un'altra simmetrica: due sgherri percuotono con lo staffile la santa, che ha le mani legate dietro la schiena, e, denudata dalla cintola in su, mostra i segni delle violenti battiture.

I volti dei manigoldi, due rozzi etiopi, rivelano ancora lo sforzo di rendere una verità obiettiva che l'artista pensa debba accrescere efficacia alla figurazione. Alcuni particolari dei vestiti dei due uomini, la benda con la quale uno di essi si è recinto il capo, il tappeto steso fuori dalla finestra donde l'imperatore e l'imperatrice assistono alla tortura della santa, sono altrettante prove di osservazione abituale del costume contemporaneo, e dell'abitudine ormai diffusa di derivarne legittimamente i particolari iconografici.

Povera e convenzionale è invece l'architettura, la quale, non diversamente che nel primo quadro, ha solo lo scopo di determinare schematicamente lo scenario, e di inquadrare le figure. Misera, anzi addirittura nulla, è la prospettiva:

manca del tutto la capacità, ed anche la preoccupazione, di rendere con più sapiente verismo la differenziazione dei successivi piani verticali.

La scritta sul margine inferiore dice:

Qñ x̄ sposao btā katherina īnella cācera ·: ꝛ Quādo btā katherina dalli carceraij f||| frustata

La scena successiva (tav. II, A) ci mostra ancora, attraverso un' inferriata, l'interno del carcere, una specie di scatola a cui sia stata tolta la parete anteriore. La santa sta disputando della sua fede, e ha le prime tre dita della mano destra distese mentre le altre due sono ripiegate: sembra dunque che ragioni del mistero della Trinità coll' imperatrice che sta in ascolto davanti a lei, e le stringe la sinistra con la sua mano destra. Dietro all' imperatrice, Porfirio e alcuni altri uomini armati ascoltano con evidenti segni di ammirata approvazione: dal fondo si libra sulle ali un angelo col nimbo luminoso. Sul davanti, al di fuori del carcere, due particolari ci confermano ancora la non vana osservazione che il pittore sa fare nella vita: l' atteggiamento del soldato di guardia che dorme, pesantemente seduto per terra, dopo aver appoggiato alla parete la sua lancia, e la rondine che saltella lungo un regolo disteso sopra l' inferriata. Il carcere questa volta non è, come nella figurazione precedente, al pianterreno di una delle due torri, ma trovasi in mezzo alle torri stesse: la concezione elementare che il pittore ha dell' organismo architettonico lo porta a prediligere una rigorosa simmetria.

La *Conversione dell' imperatrice* è così dichiarata dalla scritta:

Quādo uēne la īp̱atrice cō porfirio alla carcera ꝛ alla fede de xp̄o foro conuertutj ·: ꝛ

Ma due altre inscrizioni di ben maggiore significato ci conserva questo riquadro. A destra, in basso di una delle due torricciole che racchiudono il vano del carcere, sempre nei soliti caratteri gotici, è la firma del pittore:

petrus coleberti de
piperno. p.

Nella fascia che sta superiormente alla scena è poi la data, e il nome del committente:

||| ||| ecit fierj magnific' ꝛ extimabilis do' armelle' de bastonis de esculo ex maxi

||| ||| sub āno dō m̄ cccc̄ xxx̊ die · j · junii pōtificat' dō nr̄i dō martini p^e^p .v. āno p' xiij

Nell' ultimo riquadro della parete di fondo è rappresentato il *Martirio dei Filosofi* (tav. II, B). I due etiopi che già conosciamo, col loro solito vestito, sono in faccende: uno porta un carico di legna, e l' altro attizza il fuoco sotto una fornace cilindrica e bassa, dalla quale sporgono le teste dei filosofi già avvolte dalle fiamme. In alto alcuni angeli accolgono nelle braccia le anime dei martiri, effigiate come piccoli fanciulli nudi. Alla sinistra, da un pulpito edificato accanto ad una torre, l' imperatore dà ordini, mentre in basso è un gruppo d' armigeri, vestiti con maglia ed armatura di ferro alla quattrocentesca.

La scritta dichiara:

Quādo liphilosofi foro messi īnella foñace liqualj lanime loro adio rendero ·: ꝛ

Sulla parete destra, assai rovinata e ridipinta nelle parti che restano, segue per prima la scena in cui *s. Caterina rivela all'imperatore l' aiuto divino* (tav. III, A). Si vede di nuovo la santa denudata dalla cintola in su, ma senza più traccia alcuna delle percosse. Sono qui da notare i particolari del vestito del paggio che è presso il trono

imperiale: ancora una volta l' artista non ha avuto timore di copiare dai più caratteristici costumi contemporanei.

La scritta è indecifrabile; sotto le scene che seguono è scomparsa del tutto.

Il *Martirio delle ruote* (tav. III, B) è figurato appresso: due angeli infrangono con le loro spade i terribili strumenti di supplizio, in mezzo ai quali la santa, ancora una volta denudata fino alla cintola, sta calma e serena, in atteggiamento di preghiera a mani giunte. Due sgherri con una manovella fanno girare le ruote, a fianco delle quali sono uomini armati in buon numero. Sull' alto, da una loggetta, assiste alla scena l' imperatore, che colla mossa delle mani aperte dimostra il suo pauroso stupore. Mentre la scena è in pietoso stato di conservazione, la bella figura della santa è assolutamente integra, e non toccata da alcun restauro, per modo che può servire di base più certa ad ogni osservazione stilistica su queste pitture (tav. V, B).

L' ultimo riquadro sulla parete di destra contiene probabilmente il *Martirio dell' imperatrice e di Porfirio* (tav. IV, A): la scena però è talmente malandata, da non permettere neppure il tentativo di una descrizione sommaria, e non è possibile altro se non segnalare la chiesa ed il campanile, di architettura quattrocentesca, che formano lo sfondo.

Finalmente il ciclo della passione della santa si chiude sulla parete d' ingresso con l' ottavo ed ultimo riquadro diviso in due scene nel senso dell' altezza (tav. IV, B).

In basso è la *Decapitazione di s. Caterina:* mentre il carnefice ringuaina la spada, tre angeli tengono sollevato il corpo della santa che ancora ha le mani giunte, mentre un quarto ne raccoglie da terra il capo.

Più in alto è la *Sepoltura di s. Caterina:* i quattro angeli depongono il corpo della santa, dagli occhi chiusi e dalle mani incrociate sul petto, in un sarcofago posto alla sommità di rocce raffigurate con imperizia e convenzionalismo, che vogliono rappresentare il monte Sinai. Nell' impossibilità di attingere, per una scena siffatta, elementi all' osservazione della vita quotidiana, in questo riquadro il pittore appare stranamente arretrato, ligio alle formule dell' iconografia bizantina, anche se sa esprimere con qualche po' di grazia l' ingenuo stupore degli angeli e l' infantile preoccupazione che dà loro la pietosa funzione cui attendono.

Sempre sulla stessa parete, oltrepassata la porta d' ingresso, si succedono, raffigurate come entro nicchie, cinque imagini (figg. 5 e 6): s. Sebastiano, s. Antonio abate, il Redentore, una figura totalmente scomparsa ed indecifrabile, s. Michele arcangelo. Sotto queste cinque figure sono alcuni poveri affreschi votivi, assai guasti, del Quattrocento avanzato e del Cinquecento.

L'*Annunciazione* (fig. 8), come si è detto, è dipinta in alto della parete di fondo: nel mezzo, sopra l' unica finestrella circolare — il cui spessore è pure elegantemente ornato, con bella varietà di colori, a motivi geometrici — vedesi l' Eterno Padre benedicente tra due angeli, in un' aureola. Al solito, così la figura della Vergine come quella dell' Angelo, separate dalla finestra, sono incorniciate entro un convenzionale organismo architettonico. Ai lati, da ciascuna parte, è lo stemma del committente (fig. 10): su fondo rosso, un braccio che sorregge un nodoso bastone attorno al quale si avvolge un cartiglio bianco. Lo spazio che circonda lo stemma è riempito da erbe e fiori, come anche quello sotto la finestrella, tra la Vergine e l' Angelo: vi è un minuto ed amoroso studio in questa fine riproduzione, che rivela una paziente osservazione diretta dal vero. In alto della parete d' ingresso è figurata l'*Incoronazione della Vergine* tra una gloria d' angeli (fig. 9); da ciascun lato sono di nuovo gli stemmi, affiancati in questa parete da un putto, fatto o rifatto, assai grossolanamente, in età molto posteriore.

Fig. 5 — Pietro Coleberti, *S. Sebastiano, s. Antonio abate, il Redentore*
(Roccantica, chiesa di s. Caterina)

Fig. 6 — Pietro Coleberti, *S. Michele arcangelo*
(Roccantica, chiesa di s. Caterina)

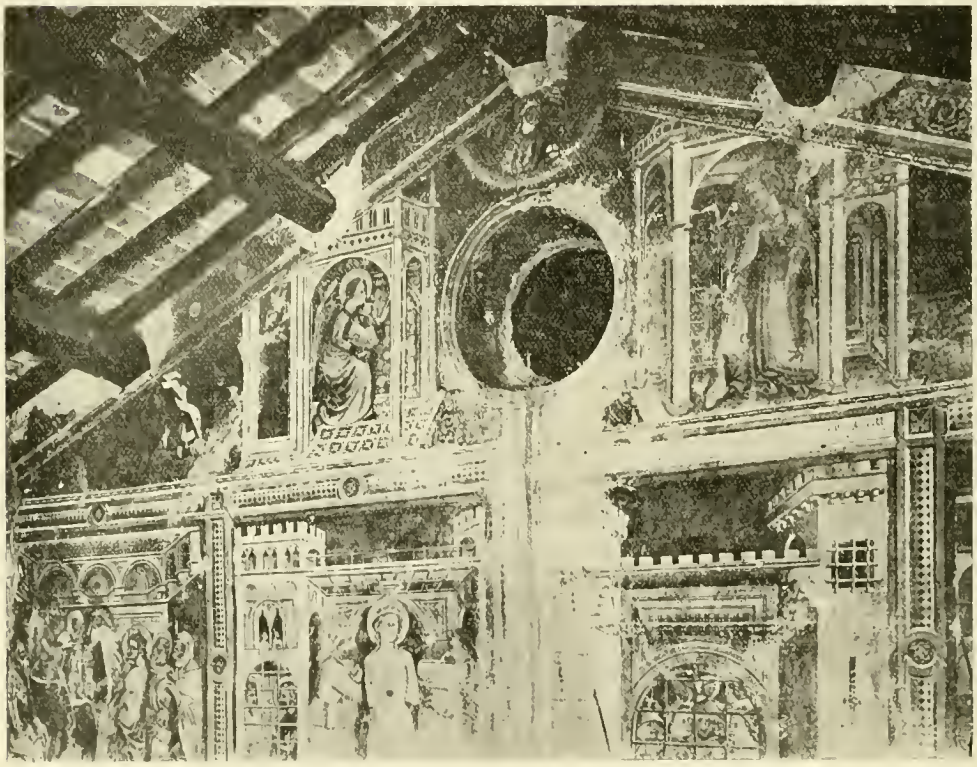


Fig. 7 – Roccantica, chiesa di s. Caterina – Parete di fondo
Affreschi di Pietro Coleberti

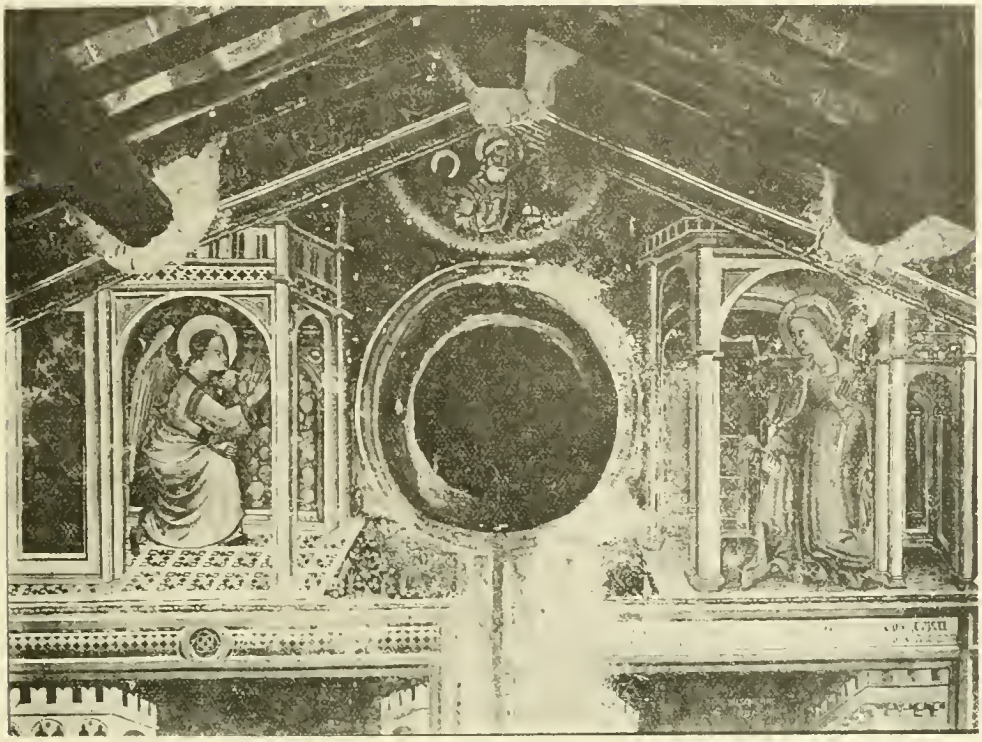


Fig. 8 – Pietro Coleberti *Annunciazione.* (Roccantica, chiesa di s. Caterina)

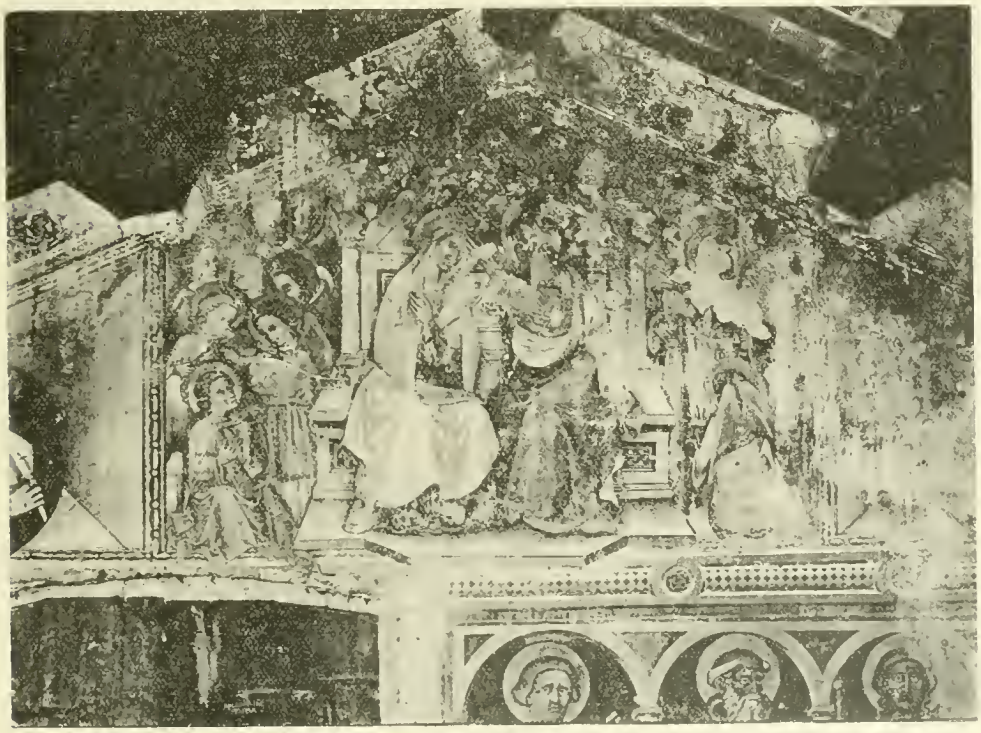


Fig. 9 – Pietro Coleberti, *Incoronazione della Vergine* (Roccantica, chiesa di s. Caterina)

Se la firma ci fa conoscere il pittore cui dobbiamo questo notevole ciclo di affreschi, non ci rende peraltro noto il nome di un'artista al quale si possa associare il ricordo di altri lavori o la memoria di documenti conosciuti. Pietro Coleberti da Piperno è stato fino ad oggi per la storia dell'arte un nome ignorato, e oggi non è se non l'autore dei dipinti di Roccantica da lui firmati, e di quegli altri pochi che tenterò di provare come gli si debbano ragionevolmente attribuire.

Nessuna notizia di lui è negli scritti riguardanti la città di Piperno,[124] nessun documento ho potuto rintracciare, che rechi il suo nome, a Roccantica o a Piperno.[125]

Meglio nota è invece la persona del committente, e quel che ci è dato apprendere sulle vicende della sua vita non è privo d'interesse anche nei riguardi del pittore che ha lavorato per lui.

In primo luogo Armelleus de Esculo lo ritroviamo a Roccantica stessa, dove in un atto notarile del 12 ottobre 1430[126] — al quale era rappresentato dal nobiluomo Albertino de Montepaxillo, castellano e suo luogotenente — viene indicato come „ *dn̄o dñi castrj* ".

Nell'Archivio Vaticano troviamo che Armelleo era stato fatto castellano e governatore di Roccantica da papa Martino V in data 17 luglio 1427,[127] e fu riconfermato in tale duplice qualità dal successore Eugenio IV con bolla del giugno 1431.[128] Durante gli anni 1427, 1428 e 1429 il suo nome ricorre spesso per pagamenti che gli son fatti per assoldamento di uomini d'armi;[129] infine al I° ottobre 1431 è nominato „ Armaleus de Esculo gentium armigerarum capitaneus ".[130] Si trattava del resto di un uomo d'armi già noto e stimato, se nel 1423 era uno dei nove capitani dell'esercito inviato, per ordine del papa, dal conte Francesco Carrara, signore d'Ascoli, in aiuto di Francesco Sforza ed a soccorso della città di Aquila assediata da Braccio Fortebraccio e Niccolò Piccinino:[131] „ Armilleo, che tutto s'arde, e coce ", ci è mostrato fra gli altri condottieri da Niccolò Ciminello di Bazzano dell'Aquila nel suo poema.[132] Un figlio di Armelleo, Antonio Ricciardo, il 2 gennaio 1432 prende in sposa Lucia figlia di Bartolomeo Trinci, fratello di Corrado ultimo signore della città di Foligno;[133] accusato di tradimento, Armelleo viene infine impiccato per ordine del cardinale Giovanni Vitelleschi.[134]

La nobile famiglia Bastoni si è estinta in Ascoli Piceno una trentina d'anni fa, ed ha conservato fino all'ultimo lo stemma gentilizio in tutto simile a quello riprodotto nelle pitture di Roccantica.[135]

La personalità del pittore Pietro Coleberti da Piperno, pur nel silenzio dei documenti, ci viene chiaramente illustrata dall'opera sua.

Descrivendo gli affreschi, già ho avuto modo di notare pose e tratti fisionomici, ricerche di caratteristiche etniche, piccoli motivi propri della pittura di genere, costumi contemporanei, particolari naturalistici — e anche umoristici — amorosamente colti e riprodotti: in queste pitture, come in tante altre contemporanee, è dunque facile sorprendere un riflesso di quel nuovo spirito che rinvigorisce l'arte mediante l'osservazione diretta della realtà.

Non è difficile anche notare come questo pittore, nelle scene di carattere più propriamente religioso che non storico, nulla potendo prendere dalla consuetudine della vita di ogni giorno, ci appaia stranamente arretrato. Così nell'*Annunciazione*, così nell'*Incoronazione della Vergine*, così pure nel *Seppellimento di s. Caterina*: il ricordo di modelli e di motivi dai quali non era facile liberarsi e l'impossibilità di creare comunque una scena di genere che consentisse lo sfruttamento di

spunti aneddotici osservati liberamente sul vero, lo hanno reso ligio a schemi e a forme che ormai egli stesso con la sua opera ha già superato.

L' insieme stesso della decorazione della piccola chiesa ci rivela la serietà degli intenti dell' artista, e la compiuta sua preparazione. Se anche nel suo stile dobbiamo riconoscere notevoli manchevolezze, non possiamo però negargli la capacità e la probità professionale, che si riflettono nella preoccupazione — sempre presente, anche nei particolari più modesti — di giungere a dare un compiuto organismo artistico. Anche lo zoccolo, sotto le pitture, è completamente decorato con motivi di ornamentazione architettonica a finto marmo (fig. 11),[136] e così è sempre ben precisa la distinzione e la riquadratura dei vari scomparti. Le scene sono fra loro separate, e sono delimitate superiormente, da una decorazione di finto mosaico dipinta a colori cangianti, e distribuita in striscie che, nei più lunghi tratti verticali, sono interrotte a metà da un rosoncino a finto marmo.

Le singole figure debbono ancora il loro rilievo ad una pesante e minuziosa contornatura di gusto medioevale, e la modellazione dei corpi è sempre sommaria. Conferisce, in compenso, una certa leggerezza l' andamento degli orli e delle pieghe nelle vesti secondo il gusto goticizzante.

Il viso è reso d' ordinario con una certa cura, mentre le mani sono eseguite in modo imperfetto, con un forte contorno nella separazione delle dita, siccome si usava nella pittura del medioevo. I capelli e le barbe sono per lo più riuniti in piccole masse accostate, e seguono una ondulazione calligrafica. La buona tradizione della tecnica della pittura a fresco ha oramai cominciato a venir meno, e qualche effetto di chiaroscuro si consegue per mezzo di velature. Delle ombre è fatto un impiego abbastanza frequente, e sempre appropriato.

Anche le qualità di stile e di tecnica rivelano, dunque, una sopravvivenza di elementi arretrati, accanto ai quali altri ne sopraggiungono, della più raffinata arte contemporanea. Parimenti all' iconografia sacra tradizionale si sovrappongono spunti profani contemporanei, e vi si fondono anche in un buon equilibrio.

La ricerca dell' effetto veristico produce una imprecisione di segno nella figura umana; la necessità della chiarezza obiettiva fa semplificare le scene fino a ridurle poco più che schemi assai poveri.

Questi affreschi hanno subìto un restauro a tempera grassa probabilmente (non mi è riuscito di rinvenirne ricordo preciso) verso la metà del secolo scorso. Non mi pare ne sia derivato un gran danno, per quanto sia prudente attenersi, nella indagine stilistica, a quanto rimane di originario, anche se meno visibile: grandi alterazioni non sono state portate, e le pitture nel loro insieme possono ancora essere giudicate con sufficiente esattezza. Qualche particolare vi è stato però falsato: ad esempio, quel segno calligrafico presso la radice del naso, che ricorre sì frequente a denotare la preoccupazione o lo sdegno, è stato perlomeno esagerato d' assai dal restauratore sulla scorta di prototipi medioevali.

Più immediatamente nelle scene ancora ligie alla tradizione trecentesca, ma con certezza non minore anche in tutte le altre, è possibile sorprendere in Pietro Coleberti una strettissima parentela con l' arte contemporanea umbro-marchigiana, e, sopratutto, con Ottaviano Nelli.

Mentre gli angeli dell' *Incoronazione della Vergine*, tranne un più esagerato manierismo gotico nelle pieghe delle vesti, sembrano quasi copiati da quelli dell' affresco della *Madonna del Belvedere*, e ci richiamano quindi alla memoria il Nelli del periodo primitivo e più schietto, l'*Annunciazione* ci riporta ad un' arte più corrotta del medesimo pittore, ai dipinti della Cappella Trinci. Con lo stesso

spirito ristretto è concepita la scena, ciascuna figura è ugualmente inscritta nella convenzionale campata di un portico, persino alcuni minuscoli particolari — ad esempio le mattonelle a finto mosaico del pavimento — sono non soltanto simili, ma addirittura identici. Poichè in uno stesso ciclo pittorico il Coleberti riproduce imagini proprie di opere differenti del Nelli, ed eseguite in periodi di tempo fra loro distanti, bisogna concludere che il primo è uno scolaro, un seguace del secondo, derivando dagli ammaestramenti, o quanto meno dagli esempi di questo ogni sua capacità artistica.

La parentela dei due pittori ci è poi ancora rivelata da altri caratteri comuni della loro arte, assai visibili e facili a constatarsi. È nei due la stessa derivazione dai comuni archetipi senesi, lo stesso spirito novellistico e aneddotico, lo stesso sforzamento dei tratti fisionomici in corrispondenza del desiderio di una più intensa espressione passionale, la stessa concezione semplicistica e schematica e arbitraria delle architetture la cui sola utilità è quella d' incorniciare le figure umane, lo stesso modo convenzionale e arcaico di tagliare le roccie. Infine sono nei due pittori comuni quelle qualità più positivamente artistiche che ho notato nei dipinti del Coleberti, e che si compendiano nello spirito d' osservazione e nel sentimento veristico: educato dal Nelli, e cioè da un maestro mediocre, Pietro Coleberti da Piperno partecipa — colla sua grossa favella dialettale — al canto di trionfo che s' innalza, sulle battute di un medesimo ritmo, da ogni scuola pittorica contemporanea, al di qua e al di là dei confini della nostra penisola.

Abbiamo visto poco sopra come nel 1432 un figlio del governatore di Roccantica abbia sposato una nipote del signore di Foligno, di quello stesso cioè che nel 1424 aveva commesso a Ottaviano Nelli la decorazione della cappella del suo palazzo.[137] Non sembrerà dunque arbitrio eccessivo se supporremo fra i due personaggi — anche data la loro posizione eminente nella politica e nelle armi, ed avuto riguardo alla relativa vicinanza dei luoghi — tali vincoli preesistenti di relazione, per i quali possa essere stato il Trinci ad inviare ad Armelleo de' Bastoni, per decorare la chiesa di s. Caterina a Roccantica, Pietro Coleberti da Piperno. Questi, per le ragioni già esposte, ci appare sicuramente cresciuto e formato nell' Umbria, sulle orme del pittore eugubino. Il Nelli a sua volta, come è stato detto, ha dovuto modificare la sua arte per il turbamento provato davanti alle opere di Lorenzo e Jacopo da Sanseverino da lui vedute in Urbino: pure nel Coleberti si riscontrano alcune tracce dello stile dei maschi pittori marchigiani, le quali a lui derivano o dall' esempio del Nelli, o, più direttamente, dagli affreschi delle *Storie di Romolo e Remo* nell' anticappella del Palazzo Trinci, dipinti assai caratteristici della Scuola umbro-marchigiana nel primo trentennio del secolo XV, molto prossimi, se pure non vogliamo dire di più, all'arte dei Sanseverinati.[138]

Ammaestrato nell' arte dal Nelli, probabilmente vissuto a lungo accanto a lui, forse uno dei suoi aiuti nelle pitture del palazzo Trinci, anche col più notevole dei suoi caratteri secondari Pietro Coleberti dimostra chiaramente che ha soggiornato in Umbria non breve tempo, e cioè colla palese sopravvivenza di elementi medioevali.

Gli angeli che sono nelle scene della *Decapitazione di s. Caterina* e del *Seppellimento di s. Caterina*, e un po' anche l'angelo dell' *Annunciazione* e quello della *Conversione dell' Imperatrice*, con il loro evidente carattere medioevale, presentano una certa somiglianza con gli angeli che suonano le tube nelle *Rappresentazioni Apocalittiche* affrescate da Cimabue nella Basilica Superiore di s. Francesco in Assisi; gli angeli nel *Supplizio delle ruote* hanno le ali in cui i vari strati di penne

che si sovrappongono presentano tra loro una decisa progressiva differenziazione di colori, raggiungendo così un gradevole effetto pittorico non dissimile da quello offerto dal susseguirsi dei raggi luminosi dell'aureola che racchiude la figura dell'Eterno Padre nell'*Annunciazione*, e che è assai comune nella pittura in mosaico ed a fresco del secolo XIII, e abbastanza frequente anche ad Assisi.

Mentre il grande esempio di Giotto era più facilmente accostabile nelle riduzioni manierate de' suoi seguaci, mentre nuovi esemplari giungevano incessantemente da Siena, Assisi restava nell'Umbria la ricca miniera di superstiti motivi medioevali, ai quali si ricorreva volentieri per la forza della tradizione, per la riluttanza e l'incapacità ad abbandonarsi totalmente alle nuove correnti toscane e di altre regioni, non sempre interamente comprese. Ai superstiti motivi medioevali che sono nelle pitture di Assisi attingono dunque anche Ottaviano Nelli e — o attraverso questo o immediatamente, poco importa — Pietro Coleberti, e così completano la loro fisonomia di artisti umbri, anzi umbro-marchigiani, del primo Quattrocento, ondeggianti tra la tradizione medioevale sopravvivente in opere di un immenso pregio e di una grande forza comunicativa, le rinnovate importazioni dalla Toscana e sopratutto da Siena, e, infine, il fascino di un'arte nuova che, mentre riesce ad adattarsi a tutti i gusti, tutti se li sottomette.

Importa insieme constatare infine che, sotto il pontificato di Martino V, un pittore lascia il suo paese nativo, all'estremità meridionale della provincia di Roma, per andarsi ad istruire nell'arte a Foligno, in una regione dove la vitalità artistica non è mai venuta meno del tutto, perchè attraversata dalle correnti che emanano dai più grandi centri contemporanei.

Dobbiamo contentarci di riconoscere questa evidente e indubitabile dipendenza dal Nelli del nostro pittore, oppure possiamo pensare che questi sia anche stato un seguace e collaboratore, nei lavori della basilica lateranense, di Gentile da Fabriano? L'idea seducente di poter presentare uno degli esecutori, sia pur modesto, di quell'opera insigne — e purtroppo per noi così misteriosa, perchè così completamente perduta — e la verosimiglianza della cosa per quanto ha rapporto con i dati esteriori, cronologici e geografici, non debbono farci esitare però neppure un momento a rispondere senz'altro lealmente in modo negativo. Quanto forma il fondo peculiare dell'arte squisitamente raffinata di Gentile, manca interamente nel pittore provinciale di Roccantica, in cui non sono che gli elementi comuni alla formazione di tutti i pittori contemporanei dell'Umbria e delle Marche, ereditati sul luogo, e sul luogo logorati in un esercizio professionale umile e continuo.

***

A Piperno, nella patria dunque di Pietro Coleberti, quasi ad autentificazione della firma da lui apposta sotto le pitture di Roccantica, troviamo nella chiesa di s. Benedetto, sul primo pilastro a sinistra nella navata centrale, un frammento di affresco (m. 1.12 x 1.50) con la *Vergine Annunziata* (tav. V, A). Dell'angelo, ricoperto da un grossolano candelabro seicentesco monocromo, si vedono soltanto più il lembo della veste e poche dita. La testa e il viso della Vergine, e il nimbo, hanno il contorno graffito. Non solo qui ritroviamo le stesse caratteristiche che nelle *Storie di s. Caterina*, le stesse qualità di tecnica e di stile, le stesse derivazioni, ma dob-

A) PIETRO COLEBERTI, *Vergine Annunziata*
(Piperno, chiesa di s. Benedetto)

B) PIETRO COLEBERTI, *Martirio delle ruote* (particolare)
(Roccantica, chiesa di s. Caterina)

biamo riconoscere, anche nei più minuti particolari, una replica dell' *Annunciazione* di Roccantica.

Il dipinto di Piperno — la sola opera che, nella patria del pittore, mi sia stato possibile attribuirgli con assoluta certezza — venuto fuori da circa cinquant' anni di sotto allo strato leggiero d' intonaco che ricopriva tutta la chiesa, presenta il vantaggio di una assoluta integrità, e inoltre ci fa vedere come il Coleberti, artista legato all' imitazione, neppure sentisse il bisogno di apportare le più modeste varianti agli schemi iconografici che aveva appreso dall' esempio altrui, e che andava ripetendo.

Dello stesso pittore sono in grado di presentare ancora altri due saggi, sulla cui attribuzione non può cadere dubbio.

Il primo è l' affresco della lunetta sopra la porta maggiore della chiesa parrocchiale di s. Maria Assunta a Sermoneta (fig. 12). La Vergine col Bambino è in mezzo a un santo vescovo e a s. Pietro; in una fascia parallela alla curvatura della lunetta è un clipeo, fiancheggiato da angeli, con la testa del Redentore. La Madonna ci riporta ai prototipi più puri dell' arte del Nelli, mentre il Redentore, gli angeli, i santi trovano la rispondenza più esatta negli affreschi di Roccantica.

Infine a Velletri, nella cripta della chiesa cattedrale di s. Clemente, è l' avanzo di un affresco, rappresentante una delle prove di martirio — non possiamo ormai più specificare con esattezza quale — sofferte da s. Eleuterio, patrono del luogo, [139] che vedesi sulla destra, forse immerso in una caldaia (fig. 13). È ormai un misero resto, ma non può cadere dubbio sull' attribuzione al Coleberti, solo che si ponga mente al modo di disegnare e contornare le figure, alla foggia delle architetture, al gusto per i particolari di genere rivelato dal panno posto ad asciugare in alto, a cavallo di un regolo, e la cui ombra proiettasi in modo del tutto simile a quella della rondine nella *Conversione dell' Imperatrice* a Roccantica.

***

Visto Pietro Coleberti all' opera a Roccantica, a Piperno, a Sermoneta, a Velletri, non ci è difficile di riconoscere un paio di suoi scolari.

La bella chiesa di s. Pietro, nel Camposanto di Montebuono — in Sabina, non molto lungi da Roccantica — in mezzo a molti affreschi dei secoli XIV e XV che la decorano e che pure sono meritevoli di studio, presenta nell' abside, a destra, nella superiore di due zone sovrapposte di dipinti, una *Natività di Gesù* (fig. 14), che nel margine inferiore reca, sopra una fascia, questa inscrizione:

✠ HOC OP ⁘ F. F. LEBONE · DŌNE DE MOTE BONU – ADH /// /// ///
MAGiSTR · IACOBUS · DE · ROCCA · ANTHICA · DIPINÇIT /// /// ///

Appresso alla firma del pittore, il Guardabassi potè leggere la data MCCCCLI, oggi cancellata. [140]

Dunque un Jacopo da Roccantica lavorava alla metà del secolo XV: ancor rozzo pittore popolare, mostra però cogli innovatori — e più particolarmente col Coleberti che certamente ha veduto all' opera nel paese nativo, e sull' esempio del quale devesi essere indotto all' arte — una sicura analogia, che è tradita soprattutto dai tre angeli in adorazione accanto alla Vergine, e, in parte, anche dall' imagine di questa. È una ingenua e inabile contraffazione campagnola di seconda

mano dell'arte — già di per sè derivata e provinciale — di Ottaviano Nelli che ci è rivelata, attraverso le più gravi imperizie della tecnica.

Procedendo nell'abside stessa da sinistra verso destra, debbonsi ancora attribuire a Jacopo da Roccantica una *Madonna in trono con angeli e s. Giovanni Battista* (fig. 15), e una schematica, sommaria figurazione del *Giudizio Universale* (fig. 16), di cui ci rimane solo il margine superiore e il lato di destra. L'assoluta identità dell'esecuzione induce ad assegnare con certezza anche queste due figurazioni all'autore che si è firmato nel vicino riquadro, e che continua meccanicamente, senza stile, quasi inconsapevolmente, un'arte tanto più fine ed arguta.

Inoltre, poco lungi da Roccantica stessa, trovasi, entro le gole dei contrafforti del monte Tancia — incavata nella roccia in alto del torrente Galantina, in luogo bellissimo — un eremo dedicato a s. Leonardo.[141]

Restano ancora gli avanzi di un modestissimo romitaggio benedettino, quasi certamente farfense,[142] adattato in seguito per ricovero di pastori e di carbonai: ancora rimane un'edicoletta con tracce di un altare e di affreschi, probabilmente assai remoti. A sinistra di chi entra, sulla roccia che s'incurva in una volta la quale tutela la minuscola costruzione, sono dipinti a fresco due santi in figura intera, s. Leonardo e s. Caterina. Una certa derivazione dagli affreschi del Coleberti, e una chiara analogia con i dipinti di Montebuono, permettono di assegnare anche questa pittura a Jacopo da Roccantica, il quale, piuttosto per la sua incertezza che non per precise caratteristiche positive, sembra assai più che il suo maestro entro la corrente della pittura medioevale.

Non varrebbe la pena di parlare ora di un imitatore insufficientissimo dell'imitatore, se la scritta che ce ne rivela l'esistenza non fosse già pubblicata.[143] Nella chiesa in rovina di s. Maria nel camposanto di Fianello (frazione di Montebuono), dove pure sono pitture degne di qualche studio, a sinistra dell'altare è affrescata una specie di rozza sintesi delle *Pene dell'Inferno* (fig. 17), quasi una tabella dei peccati e dei relativi castighi. L'inscrizione, così come il Guattani la riporta e ragionevolmente integra, ci offre la data 1451 e ci rivela il nome del pittore e il luogo d'origine, allora completamente leggibili: *Jacobus de Castro Poli*, Jacopo da San Polo, altra terra della Sabina poco discosta. L'informe pittura non è che una ridicola derivazione da quella dell'uguale soggetto dipinta lo stesso anno in s. Pietro di Montebuono da Jacopo da Roccantica.

Un'altro diretto seguace del Coleberti, alquanto più notevole, ci è dato invece ritrovare nella sua patria, a Piperno. Quivi, nella bella chiesa gotica di s. Antonio abate, in ciascuna metà delle quattro vele della volta sopra l'altare, sono affrescati i *Sette Sacramenti* e la *Vergine col Bambino in gloria* (tavv. VI e VII). Lo stato di conservazione è piuttosto cattivo. Goffamente deformata dall'imperizia del pittore, pure qui palpita l'arte nuova del Quattrocento: l'inscrizione dei personaggi entro convenzionali schemi architettonici rigorosamente simmetrici, un certo verismo nei costumi e negli atteggiamenti delle figure, il calligrafismo gotico del panneggio fanno pensare ad un autore probabilmente locale, seguace del Colcberti, il quale — come abbiamo visto — ha lavorato al suo paese.

***

Studiata l'attività di Pietro Coleberti nelle pitture superstiti e negli scolari che di lui possiamo ancora oggi trovare nella sua patria e presso il luogo dove ha lasciato la maggiore delle opere pervenuteci, riconosciuta la stretta appartenenza dell'arte sua

alla scuola umbro-marchigiana e la grande sua affinità con Ottaviano Nelli, e ricordata ancora un' opera che non è troppo dissimile dalle pitture del Coleberti per la sua derivazione dal maestro eugubino — cioè l' affresco della *Madonna in trono* nella chiesa di s. Carlo a Sangemini[144] — conviene che portiamo la nostra attenzione sopra un altro notevole ciclo pittorico, che, se non può dirsi del tutto sin qui ignorato, non è stato peraltro ancora studiato di proposito, e neppure interpretato.

A Corneto Tarquinia, nel magnifico palazzo Vitelleschi, un fregio dipinto a fresco gira tutt' intorno nell' anticappella.

Sulla parete di fondo, sopra la finestra, è raffigurata la *Disputa di Gesù con i dottori* (fig. 18). Il tempio è ridotto ad una edicola, anteriormente sorretta, ai due lati della cattedra su cui siede il Fanciullo divino, da colonnine tortili particolarmente esili, e sì tormentate dal lavoro di decorazione, da essere rese quasi inconsistenti, atte a sostenere il peso soltanto in una miniatura o in un ricamo. Da ciascun lato, in alto, in una loggetta, due angeli osservano curiosamente. Mentre nell' insieme decorativo dell' architettura e dell' arredo v' ha un certo preponderare per le forme gotiche di maniera, le figure, invece, hanno una notevole intenzione di verità.

Nella parete dirimpetto è dipinto lo stemma di Giovanni Vitelleschi, col rosso cappello cardinalizio (fig. 19). Lungo le due pareti laterali tutt' all' ingiro, cominciando dalla parete di sinistra, è rappresentata la *Storia di Lucrezia Romana*, in sei quadri, tre su ciascuna parete, intramezzati da figurazioni delle *Virtù Cardinali* (figg. 20-27).

Le *Storie di Lucrezia* sono dipinte a fresco in semplice chiaroscuro, mentre la *Disputa* e le *Virtù* sono a colori, come pure lo stemma.

Questo miscuglio di sacro e di profano nell' anticappella di un palazzo cardinalizio è in perfetta armonia collo spirito umanistico sì vivo in quell' età; nell' esaltazione della virtù eroica di Lucrezia, sposa ad un Tarquinio, vuolsi poi vedere certamente — secondo le intenzioni dell' artista, e più del committente — il desiderio di esaltare l' illustre famiglia originaria del luogo, nonostante le azioni riprovevoli dell' ultimo re e di suo figlio. Narra Tito Livio che, mentre re Tarquinio il Superbo assediava i Rutuli in Ardea, nei lunghi indugi dell' impresa, essendo i giovani della sua famiglia — fra i quali Tarquinio Collatino, nipote di Tarquinio Prisco — venuti a discorso dell' onestà delle mogli, e ciascuno esaltando la propria, decidono di recarsi nottetempo insieme a cavallo a constatare quale fra le loro donne serbi un migliore contegno. A Roma essi trovano le giovani spose in conviti e feste; spintisi fino a Collazia dove erasi ritirata Lucrezia figlia di Spurio Lucrezio Tricipitino e moglie di Collatino, la vedono invece modestamente vestita, intenta con le sue donne a far la tela, sì che tutti la lodano come la più virtuosa. Ella accoglie con gentilezza il marito e gli altri giovani: Sesto, figlio del re Tarquinio, si accende per lei di sùbito amore, e decide di farla sua, ricorrendo anche alla violenza. E così, alcune notti dopo, lascia da solo, all'insaputa degli altri, il campo di Ardea e si reca a Collazia, dove è lietamente accolto. Poi che tutta la famiglia tace, immersa nel sonno, Sesto entra nella camera di Lucrezia, e con un coltello la minaccia ove ella gridi e non ceda alla sua volontà. Impavida anche davanti la morte, la donna ricusa, ma allora Sesto aggiunge che dopo di lei ucciderebbe anche un servo, e lo collocherebbe nudo accanto a lei, per far credere di averla uccisa scoperta rea d' adulterio. Lucrezia, temendo che l' infamia segua alla sua morte, consente alle voglie di Sesto. Oltre ogni dire addolorata, manda quindi a Roma per il padre e ad Ardea per il marito, pregandoli di venire ciascuno con un amico fidato: il primo porta con sè Publio Valerio, l' altro Giunio Bruto. Lucrezia narra loro ogni cosa, si fa giurare che il colpevole non andrà impunito, e, conficcatosi il coltello nel petto, muore. Bruto rac-

coglie il ferro e rinnova il giuramento di vendicarla cacciando da Roma Tarquinio il Superbo e la sua famiglia.Gli altri giurano dopo di lui: i giovani, mossi a sdegno dalla pietosa fine della donna e dalle fiere parole di Bruto, lo seguono a Roma, dove gli animi vengono infiammati col racconto anche dei vecchi delitti del re Tarquinio. Questi accorre ad Ardea, ma è bandito in esilio. Sesto si ritira a Gabi, dove gli avversari, con la sua sconfitta e la sua morte, vendicano le scelleratezze da lui commesse.[145]

Cominciando lungo la parete sinistra, vediamo dunque, in primo luogo, la visita dei cavalieri alla virtuosa donna, circondata dalle sue ancelle (fig. 22). Segue la *Prudenza* (fig. 22) che con la destra sostiene la clessidra,[146] ridotta — per l' incapacità dell' artista — quasi alla forma di un piedistallo, sul quale riposa un cervo piccolissimo, e viene quindi la scena della vile aggressione notturna (fig. 23). Dopo la figura della *Temperanza* (fig. 23) termina la parete con la consegna ai messi delle lettere da recare al padre ed al marito (fig. 24).

Continuando sulla parete destra, vediamo Spurio Lucrezio Tricipitino che al campo sotto Ardea riceve il messaggio della moglie (fig. 25), quindi la *Fortezza* (fig. 25), e appresso, in un medesimo riquadro, il viaggio dei cavalieri verso Collazia, e la generosa morte di Lucrezia (fig. 26).

Infine, dopo la *Giustizia* (fig. 26), il ciclo si chiude con la scena di un combattimento, evidentemente quello stesso in cui, a Gabi, Sesto Tarquinio perde la vita (fig. 27).

Pare non vi sia alcun dubbio che il pittore di Corneto debba avere avuto sott' occhio — ad opera certo del committente — proprio il testo del racconto di Livio. Basta, per convincersene, leggere le parole con le quali è descritta la trista impresa di Sesto Tarquinio, e confrontare con la figurazione, nella quale anche i più minuti particolari sono rispettati: „ ... stricto gladio ad dormientem Lucretiam „ venit sinistraque manu mulieris pectore oppresso... ".[147]

A parte il notevolissimo valore iconografico, questi affreschi meritano la nostra attenzione per le particolari caratteristiche di stile che rivelano, pure attraverso i gravi difetti di esecuzione.

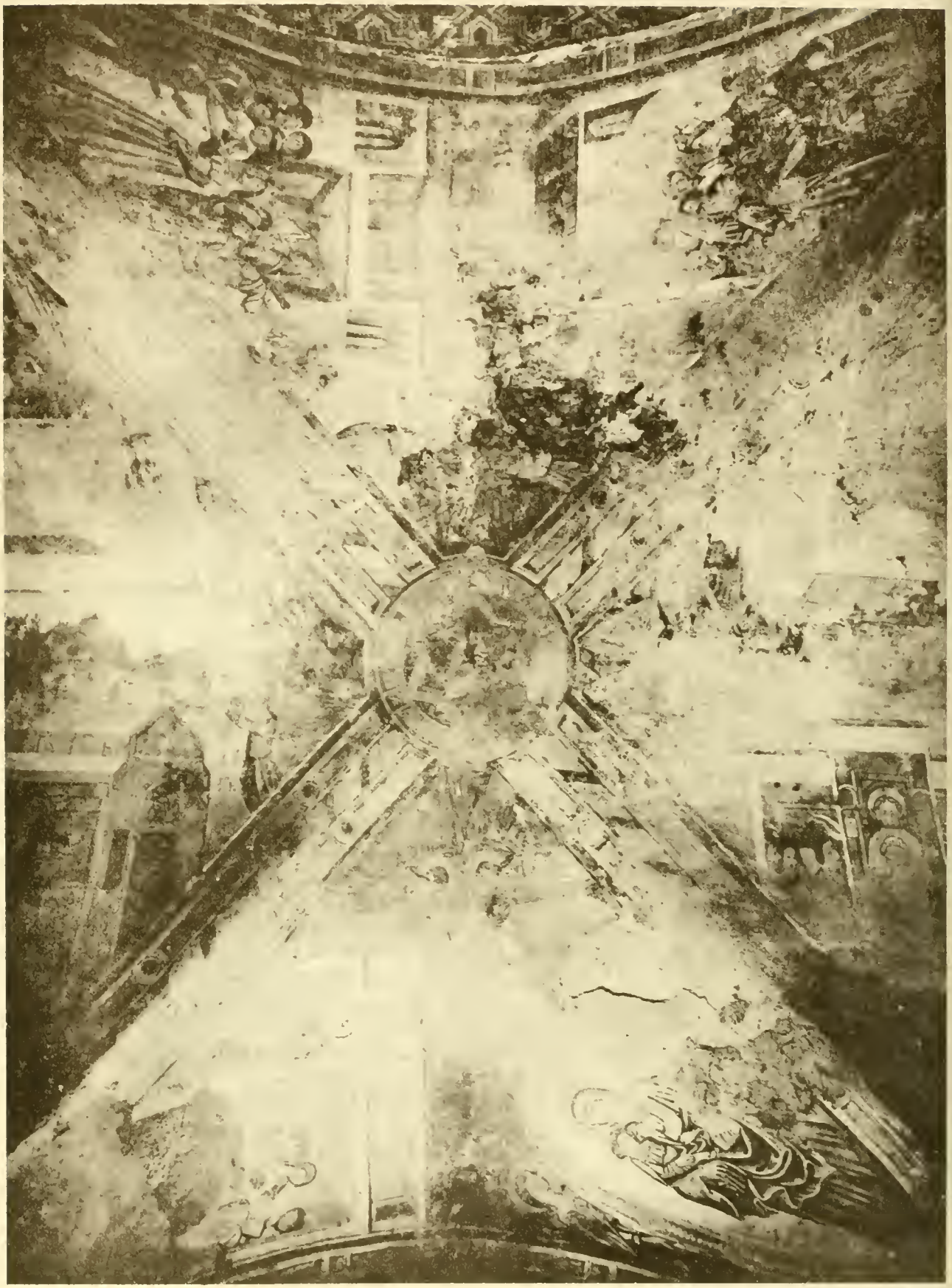
Soprattutto deve rilevarsi uno sforzo di significare il movimento e i sentimenti interiori, che l' ignoranza dei procedimenti tecnici riduce a curiose contorsioni dei corpi e dei visi, unite a caratteristiche imperfezioni negli scorci.

Non meno convenzionali che a Roccantica sono le architetture, mentre — così nella *Disputa di Gesù*, come nelle *Virtù Cardinali*, come nelle *Storie di Lucrezia* — uno studio accurato è nella riproduzione dei costumi contemporanei.

Capelli, barbe, criniere dei cavalli, sono resi con un senso di decorativismo calligrafico non dissimile dallo spirito, di natura prettamente gotica, che presiede ai complicati panneggi, al serpeggiare intricato dei bordi delle vesti. Strani, incomprensibili arcaismi contrastano con le ardite, per quanto inesperte, ricerche di naturalismo e di movimento: le roccie, che sono pressochè l' unico elemento caratterizzante i paesaggi, vengono rese con lo stesso convenzionalismo antiquato che già abbiamo visto negli affreschi di Roccantica, complicato per di più dal preziosismo di un allungamento gotico, che, ben lungi dal dare leggerezza, aumenta la falsità.

Schietti elementi tolti dall' architettura gotica sono nella figurazione della *Disputa di Gesù* e nella riquadratura delle varie scene, commisti inabilmente con particolari tolti a edifici contemporanei ma falsati nella figurazione.

Anche qui, come già a Roccantica, nelle figurazioni che entrano in un più abituale schema iconografico — la *Disputa* e le *Virtù Cardinali* — si ha una



I Sette Sacramenti — Vergine col Bambino in gloria
(Piperno, chiesa di s. Antonio abate)

A) *La Cresima*

B) *L'Estrema Unzione*

C) *Vergine col Bambino in gloria*

D) *Il Matrimonio*

(Piperno, chiesa di s. Antonio abate)
(particolari)

maggiore compostezza, un minore distacco dalla tradizione conservata dalle scuole di Toscana.

Un certo preziosismo nell'esecuzione, l'estrema leggerezza e quasi inconsistenza delle architetture, la ricercatezza esotica nei costumi delle *Virtù*,[148] gli stessi simboli di queste non sempre ben compresi, com'è il caso della clessidra in mano alla *Prudenza*, persino l'argomento insolito nelle figurazioni artistiche di quell'epoca, ci inducono a ritenere probabile che questo pittore abbia avuto sott'occhio un modello derivante da qualche libro miniato di provenienza oltremontana, e che sulle orme di tale guida abbia piegato e forzato, lo stile che gli era proprio. Stile che peraltro appare chiaro in modo da non ingenerare dubbi: siamo ancor qui — non meno che a Roccantica — davanti all'opera di un pittore umbro-marchigiano della prima metà del Quattrocento, ma non più in Ottaviano Nelli dobbiamo ricercare la sicura fonte dei modi particolari di questo pittore, bensì in Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. Soprattutto nelle *Storie di s. Andrea* della cripta di s. Lorenzo a Sanseverino (che qui sono richiamate alla memoria anche per la identica tecnica a *grisaille*) e negli affreschi del Duomo vecchio della medesima città[149] troviamo copiosi e certi elementi di raffronto, a cui non contraddice la determinazione dell'età di questi dipinti di Corneto Tarquinia.

Per la datazione, infatti, possediamo indici sicuri, che ci portano proprio agli anni che di poco seguono alla più fervida attività conosciuta dei due pittori marchigiani.

Il bel palazzo fu fatto iniziare intorno all'anno 1435[150] dal famoso Giovanni Vitelleschi, arcivescovo di Firenze e cardinale; superbo, crudele, ambizioso, lussurioso, prelato umanista e guerriero, vero uomo del Rinascimento, ricolmato di cariche e di onori dai pontefici Martino V ed Eugenio IV, e finito di morte violenta.[151] Sappiamo poi dalla cronaca manoscritta di Pier Gian Paulo Sacchi da Viterbo[152] che agli otto di febbraio del 1439 il Palazzo era finito „ di tutto punto ": se dunque l'edificio era interamente compiuto nei primi giorni del 1439, poichè lo stemma che abbiamo veduto reca gli attributi cardinalizi e Giovanni Vitelleschi è stato innalzato alla porpora nel 1437, abbiamo l'assoluta certezza che la data degli affreschi va posta fra il 1437 e il 1438, e, probabilmente, in questo ultimo anno.[153]

Risalire, nella ricerca degl'influssi paesani degli affreschi di Corneto Tarquinia, da Gubbio e Foligno a Urbino e a Sanseverino, e constatarne gli eccessi del manierismo calligrafico di carattere gotico, vuol dire riconoscerli più palesemente e direttamente nella corrente di derivazione oltremontana: non va taciuto come, a proposito della pittura monocroma delle *Storie di s. Andrea* nella cripta di s. Lorenzo a Sanseverino, siasi rilevata l'affinità che presenta con un procedimento tecnico assai caratteristico della miniatura francese.[154] Nel pittore di Corneto abbiamo quindi una minore rielaborazione — rispetto al Coleberti — degli elementi d'importazione gotica in territorio nazionale ed in terreno dialettale: siamo più vicini ai prototipi d'oltralpe, pur rimanendo sempre nel particolare mondo dei pittori umbro-marchigiani.

***

A Riofreddo, sui confini del Lazio verso l'Abruzzo, sorge entro l'abitato l'oratorio della ss. Annunziata, costruito, o almeno ridotto nello stato attuale, l'anno 1422, come rivela una inscrizione sull'architrave della porta. Era in quegli anni signore del luogo Antonio Colonna, del ramo di Riofreddo,[155] le cui iniziali ricorrono così

nell' inscrizione come nella decorazione pittorica a fresco che ricopre all' interno le pareti del piccolo edificio, la quale con ogni verosimiglianza devesi quindi far risalire esattamente alla data or ora riferita. Sulla parete d' ingresso è dipinta la *Crocifissione;* l'*Annunciazione* occupa la parete di fondo; sulla volta è il *Redentore in gloria fra i cori degli angeli*, nonchè i *Santi Evangelisti* e alcuni *Dottori della Chiesa.* È anche notevole l' ornamentazione a finte lastre di porfido e di serpentino sotto le pitture, e a cortinaggi lungo le pareti laterali dell' oratorio.

Questi affreschi sono stati del resto già studiati esaurientemente.[156] Notevole ed acuta è l' osservazione che „ l' aggrovigliamento delle fabbriche nell' affresco del- „ l' Annunciazione richiama la Presentazione al tempio di Altichiero nella cappella „ di S. Giorgio a Padova „. Dopo quanto mi sono sforzato di sintetizzare sulle remote origini — nell' Italia Settentrionale, non lungi dai confini — di quell' arte che vittoriosa si diffonde oltre l' Appennino nel secolo XV, l' opportuna osservazione viene in buon punto a dare come una conferma documentale.

Non nell' opera di Masolino, bensì nell' arte di Gentile da Fabriano,[157] bisogna però riconoscere i prototipi studiati con amore e riprodotti con esattezza da questo pittore assai probabilmente „ educato in qualche piccolo centro di produzione „ locale ".[158] L'angelo dell'*Annunciazione* e quelli numerosissimi dei cori hanno caratteristiche iconografiche e di stile assai simili alle altre che — a proposito degli affreschi di Roccantica — ho riconosciuto proprie dei meno recenti esemplari ai quali ha dovuto la sua piena formazione la pittura umbro-marchigiana. Vi è però insieme una grazia maggiore, che invano ricercheremmo e a Gubbio, e a Foligno, e a Sanseverino, e tanto meno nelle opere degli altri artisti derivati; vi è, negli angeli stessi e nel Redentore, una minuziosa, quasi leziosa, finitezza di tratto che armonizza perfettamente con l' intonazione mite — anche nelle tinte — dell' opera intera. Ancora una volta siamo, dunque, in presenza di una completa decorazione pittorica che ci rivela i caratteri degli artisti dell' Umbria e delle Marche fra il 1420 e il 1440, ma, nonostante le imperfezioni che dànno ai dipinti un' apparenza alquanto arretrata, vi troviamo insieme l' influsso di quel pittore più compiuto, che, formatosi nella regione, ha saputo poi assurgere a sì alto grado di eccellenza. Nel 1422 Gentile da Fabriano non era però ancora giunto a Roma, e, d' altra parte, non abbiamo nessun fondato motivo per portare ad una data posteriore l' esecuzione degli affreschi di Riofreddo: ancora qui, perciò — non meno che a Roccantica e a Corneto — dobbiamo riconoscere l' indipendenza dell' opera pittorica, se non dal movimento suscitato in Roma da Martino V, certamente almeno dalle opere magnifiche quivi eseguite dai grandi innovatori.

Richiami a figurazioni di libri miniati e a caratteristiche introdotte dall' alta Italia, un realismo calmo e composto (veggansi le figure degli Evangelisti e dei Dottori), un insieme di qualità pittoriche proprie della scuola umbro-marchigiana, noi troviamo in questi affreschi di Riofreddo, nei quali insieme sono rimarchevoli una più compiuta costruzione delle figure, un minore convenzionalismo nel rendere il panneggio, un migliore intuito della decorazione architettonica contemporanea. Anzi verrebbe fatto di pensare che questo pittore, ricevuta in patria la prima educazione, siasi recato a render più sottile, meno dialettale, l' arte sua in un grande centro, per esempio a Firenze, dove — prima di venire a dipingere nel Lazio — avrebbe potuto avere utili ammaestramenti dal più grande dei suoi conterranei, da Gentile da Fabriano. Ci è noto che un pittore Arcangelo di Cola da Camerino nel 1421 si è recato da Firenze a Roma, chiamato — solo figura secondaria di cui ci sia giunto il ricordo insieme con quello dei sommi — a lavorare da papa Martino V.[159]

L' origine marchigiana e la provenienza fiorentina di questo pittore, la parentela fra il committente Antonio Colonna e il papa Martino V, i caratteri riscontrati negli affreschi di Riofreddo hanno indotto a formulare la credibile ipotesi che possano essere stati eseguiti appunto da Arcangelo di Cola da Camerino.[160] Questi verrebbe quindi, in certo modo, ad essere come un precursore di Gentile nella provincia romana. Artista assai più modesto, si è anch' egli formato nel piccolo mondo della pittura marchigiana per affinarsi poi al contatto dell' arte fiorentina già prossima all' affrancamento umanistico: accorso a Roma più sollecito di Gentile, avrebbe in certo modo anticipato, per quanto le forze glielo consentivano, un saggio dell' arte di questo.

Le altre opere cui si lega, con certezza maggiore, il nome di Arcangelo di Cola da Camerino contribuiscono del resto a farcelo conoscere come „ un seguace di „ Gentile da Fabriano, non senza influenze fiorentine ".[161] L' attribuzione degli affreschi di Riofreddo resta dunque non certa, ma verosimile: un leggiero argomento di conferma potrebbe ancora trovarsi, forse, nella considerazione che il papa, chiamando Arcangelo di Cola, non poteva certo avere in animo di affidargli qualche importante lavoro nelle rinnovate chiese di Roma, poichè appare evidente che tale incarico egli voleva riservato ai più illustri maestri del suo tempo.[162]

*

Un altro pittore che dobbiamo riconoscere sotto l' influsso dell'arte di Gentile — pur non possedendo alcuna prova che ci consenta di considerarlo suo scolaro o suo modesto aiuto nei lavori di Roma — è Antonio da Alatri. Il documento che ci rivela il suo nome è un trittico firmato, già nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, ed ora ceduto in deposito al Museo Capitolare di s. Maria Maggiore in Alatri, raffigurante il *Redentore in trono benedicente* nella tavola centrale, e la *Vergine col Bambino* e *S. Sebastiano* negli sportelli (fig. 28). Sul basso gradino del trono, in caratteri gotici, è la scritta: *Antonius de alatro me fecit.* Pure in mezzo alle numerose manchevolezze dell' esecuzione, è dato scorgere le qualità caratteristiche dell'arte alla quale questo pittore ha cercato d' inspirarsi.[163]

Lungi da ogni violenza e da ogni sforzo, lo spirito realistico si manifesta in quelle forme aggraziate che sono proprie del temperamento di Gentile: nell' intuito dei moti dell' animo, nello studio dei costumi contemporanei, nell' osservazione della natura. Così Gesù Bambino si aggrappa al collo della Madre con naturalezza che rivela la timidità infantile; così s. Sebastiano è un elegante alfiere di Cristo, col suo bel costume di corte e la bandiera fiammeggiante nella mano sinistra, mentre dell' atroce martirio sofferto non è altro ricordo se non nella freccia che reca colla destra. La fisonomia dei personaggi presenta quel carattere leggermente forestiero che sembra dare un sottile fascino nostalgico a tante figurazioni di Gentile; i tessuti sono ricchi, e bene ornati, e ricadenti in pieghe abbondanti e manierate.

Ricercando nella città nativa di Antonio, è possibile attribuirgli qualche altra opera,[164] in cui la cura miticolosa del particolare rivela ansie non comuni ai più tardi e più modesti pittori campagnuoli. In primo luogo gli si può dare con sicurezza l' affresco della *Vergine col Bambino e s. Giovanni Battista* (fig. 29) che è ad Alatri, nella chiesa della Donna, in una nicchietta a destra appena entrati. Nel modo di rendere i vari tratti del viso e delle dita, nel panneggio, nella mossa del Bambino,

nel viso del Battista, nel bel giglio fiorito che la Vergine ha in mano, mi sembra si debbano ravvisare motivi sufficienti per l' attribuzione.

Il persistere del manierismo gotico ed una certa cura del costume, insieme con una sufficiente affinità dei motivi stilistici, inducono ad assegnargli anche l' affresco votivo (fig. 30) che è sulla parete sinistra della chiesa suburbana delle Dodici Marie, e raffigura la *Vergine in trono col Bambino*. Da ciascun lato è raffigurato San Leonardo, recante un libro nella sinistra e nella destra il suo caratteristico attributo dei ceppi: sotto l' imagine di sinistra è inginocchiato il committente — da notare come ritratto e per il costume — che di certo con questa offerta votiva ha voluto dimostrare la sua gratitudine per avere ottenuto la liberazione dal carcere.

Infine, sempre alle Dodici Marie (parete d' ingresso, a sinistra), si può forse ancora assegnare ad Antonio l' affresco della *Madonna di Loreto* (fig. 31), effigiata secondo quella particolare rappresentazione „ che mostra gli angeli in atto di sollevare e „ trasportare, anzichè la Casa, il baldacchino o tempietto entro il quale sta la Ma- „ donna col Putto, concentrando, in certo modo, il concetto della leggenda nel tra- „ sporto della Vergine, quale vedevasi ed adoravasi allora dentro la Santa Casa. Gli „ angeli ne abbracciano le colonne, accennando a visibile sforzo ".[165]

Più che dal motivo iconografico — dilagante nel secolo XV dalle Marche e dall' Umbia verso il mezzogiorno d' Italia — l' attribuzione al segnace di Gentile è suggerita dal carattere schiettamente marchigiano dei tre angeli che, sul davanti, si accingono a sollevare il tempietto, dalla posa del Bambino che colla mano sinistra s' afferra al ginocchio, e dalla forma delle dita.

Date le caratteristiche della sua arte, possiamo collocare l' inizio dell' attività conosciuta di Antonio da Alatri intorno all' anno 1430. Le tre opere che ho creduto di riconoscerne nel paese nativo, sono state da me indicate in ordine decrescente rispetto alla certezza di comparazione coll' unico quadro firmato: probabilmente è anche l' ordine cronologico, in quanto, mentre ritengo che tutte provengano dalla sua mano, credo anche che egli — col progredire degli anni — siasi allontanato man mano dall' imitazione di quell' artista ch'erasi dapprima posto a ripetere con sì timida minuziosità.

Dei princìpi d' arte che gli sono stati cari può trovarsi qualche altro resto in affreschi di un suo seguace ad Alatri, così alle Dodici Marie ancora — fra l' altro una seconda rappresentazione, sempre giusta lo stesso schema iconografico, della *Madonna di Loreto* (fig. 32), nella parete di fondo, a destra — come nell' altra chiesa suburbana della Maddalena.

Una terza imagine lauretana a fresco, sempre dello stesso tipo, trovasi a poca distanza, a Guarcino, sull' altare della chiesetta intitolata appunto alla Madonna di Loreto (fig. 33). Presenta caratteri di un' arte alquanto più arretrata, ma occorre segnalarla perchè è un' altro documento — notevole nella materialità sicuramente controllabile del tipo iconografico di origine ben certa — dell' infiltrazione incessante della nuova corrente derivata dalle Marche.

***

Con maggiore personalità e con minori artifici imitativi rivela la sua origine e la sua educazione schiettamente marchigiana il più abile pittore che — per la munificenza di Lodovico, vescovo di Maiorca — poco avanti al 1428 ha lavorato a Subiaco, circondato da una schiera numerosa di scolari e di imitatori. Le pit-

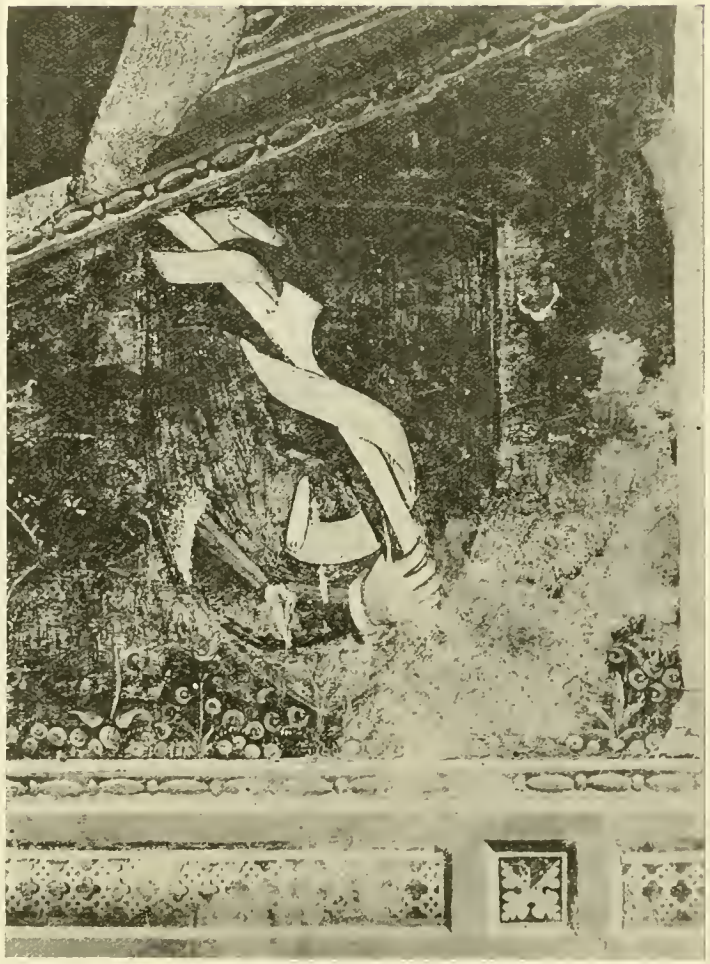


Fig. 10 – Pietro Coleberti, *Stemma della famiglia Bastoni*
(Roccantica, chiesa di s. Caterina)

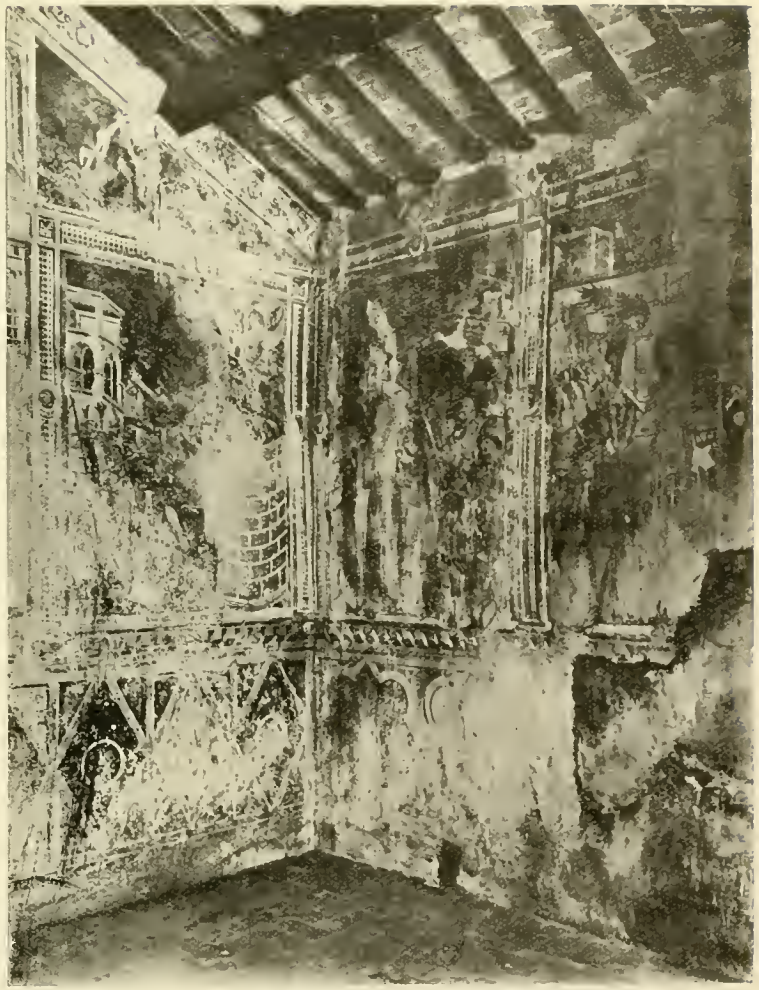


Fig. 11 – Roccantica, chiesa di s. Caterina
Angolo tra la parete di fondo e la parete di destra – Affreschi di Pietro Coleberti

Fig. 12 – Pietro Coleberti, Lunetta sopra la porta maggiore
(Sermoneta, chiesa di s. Maria Assunta)

Fig. 13 – Pietro Coleberti, *Storia di s. Eleuterio*
(Velletri, chiesa cattedrale di s. Clemente)

Fig. 14 — Jacopo da Roccantica, *Natività di Gesù*
(Montebuono, chiesa di s. Pietro)

Fig. 15 — Jacopo da Roccantica, *Madonna in trono con angeli e s. Giovanni Battista*
(Montebuono, chiesa di s. Pietro)

Fig. 16 — Jacopo da Roccantica, *Giudizio Universale*
Montebuono, chiesa di s. Pietro)

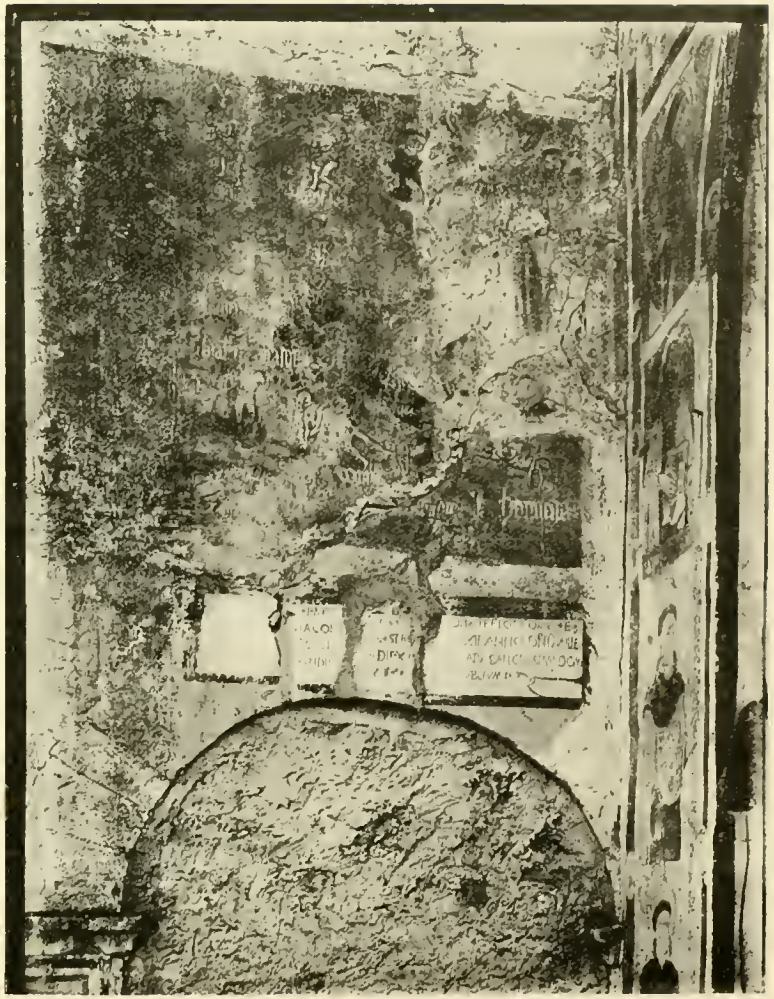


Fig. 17 – Jacopo da San Polo, *Pene dell'Inferno*
(Fianello, chiesa di s. Maria)

Fig. 18 – *Disputa di Gesù con i dottori*
(Corneto Tarquinia, palazzo Vitelleschi – anticappella)

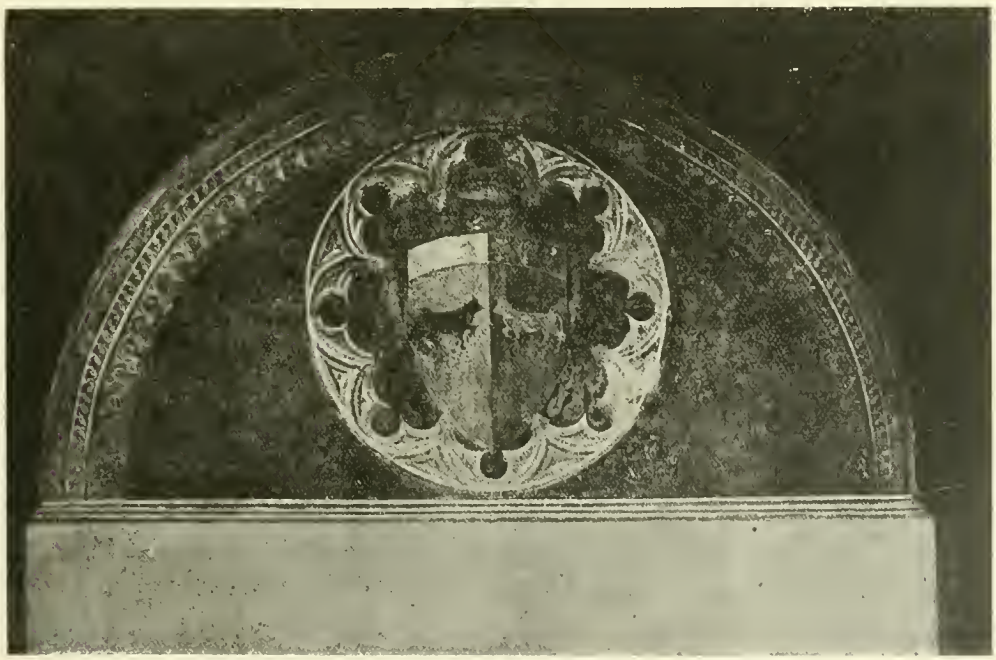


Fig. 19 – *Stemma del cardinale Giovanni Vitelleschi*
(Corneto Tarquinia, palazzo Vitelleschi – anticappella)

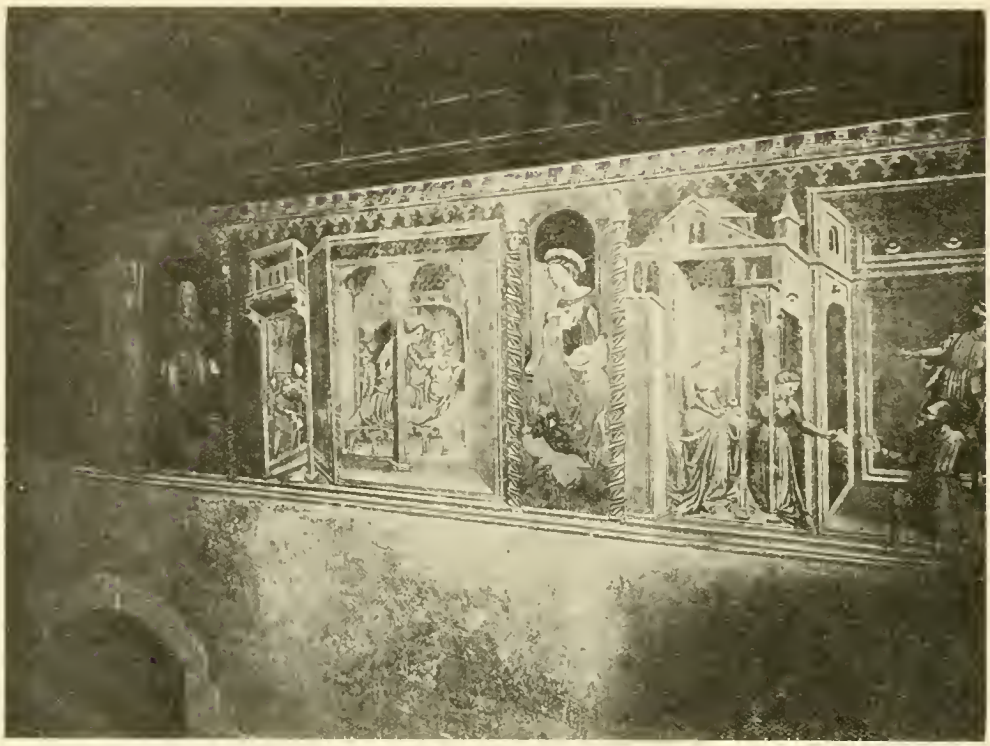


Fig. 20 -- *Storie di Lucrezia Romana - Virtù Cardinali*
(Corneto Tarquinia, palazzo Vitelleschi - anticappella, parete di sinistra)

Fig. 21 -- *Storie di Lucrezia Romana - Virtù Cardinali*
(Corneto Tarquinia, palazzo Vitelleschi - anticappella -- parete di destra)

Fig. 22 – *Visita dei cavalieri a Lucrezia – Prudenza*

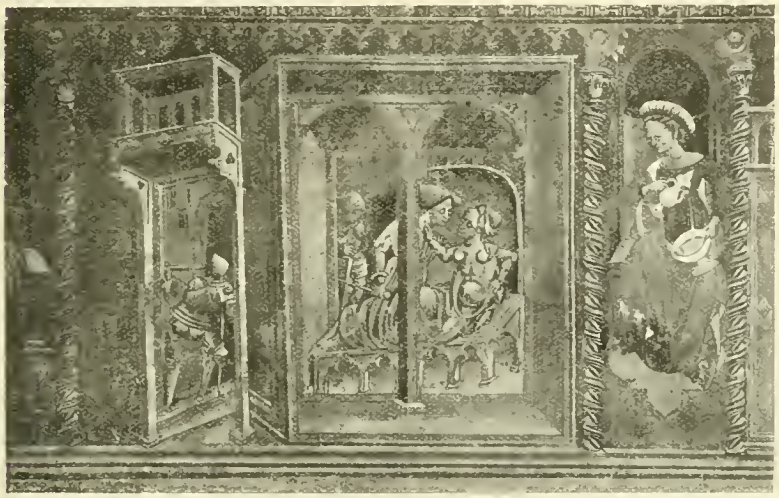


Fig. 23 – *Aggressione notturna di Sesto Tarquinio - Temperanza*

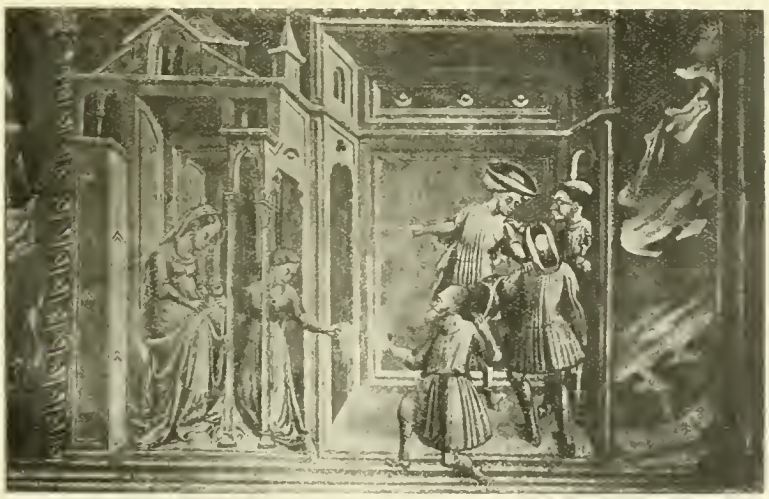


Fig. 24 – *Lucrezia consegna le lettere per il padre e il marito*

Storie di Lucrezia Romana -- Virtù Cardinali

(Corneto Tarquinia, palazzo Vitelleschi, anticappella -- parete di sinistra)

Fig. 25 -- *Spurio Lucrezio Tricipitino riceve la lettera della moglie - Fortezza*

Fig. 26 -- *Viaggio dei cavalieri verso Collazia - Morte di Lucrezia - Giustizia*

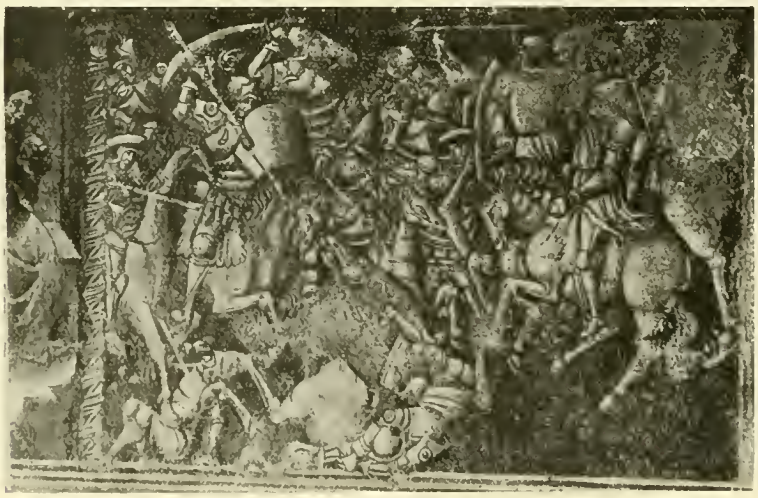


Fig. 27 -- *Sesto Tarquinio è ucciso nel combattimento di Gabi*

Storie di Lucrezia Romana -- Virtù Cardinali

(Corneto Tarquinia, palazzo Vitelleschi, anticappella -- parete di destra)

Fig. 28 — Antonio da Alatri, - Trittico
(Alatri, Museo capitolare di s. Maria Maggiore)

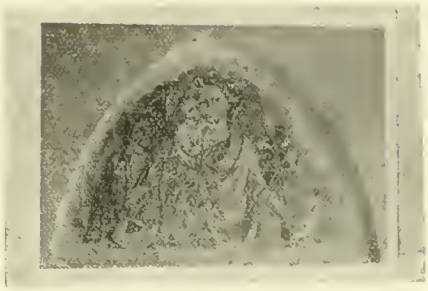


Fig. 29 — Antonio da Alatri
Vergine col Bambino e s. Giovanni Battista
(Alatri, chiesa della Donna)

Fig. 30 — Antonio da Alatri, *S. Leonardo, Vergine in trono col Bambino S. Leonardo*
(Alatri, Chiesa delle Dodici Marie)

Fig. 31 — Antonio da Alatri, *Madonna di Loreto*
(Alatri, chiesa delle Dodici Marie)

ture di quei sacri luoghi sono state studiate in modo così completo ed esatto,[166] che, oltre il cenno, poco più sarà da aggiungere.

Pressochè nulla può ormai dirsi relativamente agli affreschi della cappella degli Angeli in s. Scolastica, tanto il disgraziato restauro del 1855 ne ha snaturato ogni carattere: ciò tanto più ci addolora, in quanto erano — secondo ogni probabilità — opera del più grande fra i contemporanei pittori del Sacro Speco, di quello che, nella chiesa superiore, ci si rivela nella *Madonna* sulla porta d' ingresso al Capitolo vecchio, nei due angeli che portano i candelieri a destra dell' altare maggiore, nella *Presentazione a s. Benedetto dei suoi genitori*, in alcuni tratti della decorazione della volta e dei sottarchi nel corridoio fra l' altare e la sacrestia, nell' *Uccisione di s. Placido* (fig. 34), nel *S. Pietro e s. Giovanni presso le porte del Tempio*, nella *Crocifissione* della sacrestia, negli angeli dipinti all' esterno sulla porta verde. L' opera dei numerosi seguaci si riconosce nelle *Storie di s. Benedetto* dipinte frammezzo alle cose del maestro, in alcune pitture della sacrestia (tra queste non è da dimenticare una tavola con i *Fatti della vita di s. Benedetto*, che si è affermata — non so in base a quali dati — dell' anno 1426)[167] e del refettorio.

Ciò che soltanto a noi importa, si è di constatare come, anche in questo notevolissimo ciclo pittorico di Subiaco, siamo ancora sempre nel piccolo ma non inglorioso regno della pittura umbro-marchigiana.

Un maestro di pregio, ed alcuni aiuti, si assumono l' incarico del grandioso lavoro, e lo conducono a termine in guisa tale da assicurare buon titolo di lode all' arte del loro paese. Ancora una volta noi vediamo — ed è pregio che ci compensa oltre misura dell' esagerato manierismo calligrafico del panneggio — un intenso e intelligente spirito d' osservazione veristica che, avendo vittoria sopra ogni tradizione e ogni convenzionalismo, ci dà un' arte nuova, sincera, profonda. La figura umana è costruita con verità e con sapienza, e si muove libera sulle scene a cui fanno da sfondo architetture ormai verisimili — che sempre più si vanno affrancando da ogni manierismo e da ogni imitazione — ed elementi naturalistici di paesaggio, e veste con eleganza i bei costumi contemporanei, e manifesta schiettamente con l' espressione del viso gl' intimi moti dell' animo.

Con quest' opera di gran lena, condotta a termine da tutta una maestranza di artisti legati agli ideali di una medesima tradizione, si assicura un posto d' onore in questo tempio illustre della pittura italiana — a concorso con opere gloriose di tante altre età differenti — l' arte che ha avuto il suo maggiore impulso da Lorenzo e Jacopo da Sanseverino. Poichè soprattutto elementi dei due pittori naturalistici delle Marche è dato ravvisare a Subiaco in tutte le opere del primo trentennio del secolo XV, commisti — in taluno dei seguaci — con modi che sembrano più propri di Ottaviano Nelli, e sempre ingentiliti — specie nei leggiadri partiti ornamentali — da un fresco e vago spirito innovatore che deriva direttamente da oltralpe probabilmente sul modello di miniature, forse francesi.[168]

Con i cicli degli affreschi sublacensi la pittura umbro-marchigiana dà il più gagliardo saggio della sua vitalità.

***

Di nessuno degli artisti che hanno lavorato a queste pitture di Subiaco — non del maggiore, non dei minori — noi conosciamo il nome, e le relative differenze di stile non ci permettono neppure di pensare ad alcuno degli altri pittori che precedentemente abbiamo veduto all' opera.

Non sappiamo, per contro, qual giudizio dare — dell' arte sua possediamo elementi così pressochè nulli, da non potere con un principio anche minimo di ragionevolezza supporlo operante a Subiaco — di un pittore certamente contemporaneo, nato in quella parte della provincia Romana.

Sopra Pereto — in terra d' Abruzzo, ma proprio ai confini col Lazio — nel santuario di s. Maria dei Bisognosi, sulla parete di fondo del vano retrostante che faceva parte della primitiva chiesa più ampia, avanti che per successive trasformazioni e per il restauro compiuto nel 1781 venisse eretta la nuova chiesa „ sulla „ diruta parte anteriore dell' antica ",[169] ho rinvenuto una firma nei consueti caratteri gotici: ✠ *mastru. Jacobu. Pintore. de arsuli. pinzit.*

Un altro nome di pittore della provincia, Jacopo da Arsoli, ma quanto poco, ahimè, possiamo sapere di lui! La scritta si riferisce ad affreschi di cui nulla ci rimane, se non qualche motivo di riquadratura in basso, poichè in uno strato inferiore a quelli del 1488 tuttora conservati. Nel corridoio che unisce il vano alla chiesa attuale, s' intravvedono, quasi del tutto consunte, alcune figure alle quali è forse da riconoscere una certa parentela con pitture marchigiane già studiate, per esempio con quelle di Riofreddo. Non è molto, davvero: noi non possiamo far nulla assolutamente di più, per conseguenza, se non formulare la prudentissima congettura che Jacopo, tra il 1420 e il 1440, siasi formato all' arte sull' esempio dei pittori umbro-marchigiani operanti nei luoghi vicini.

***

Tre altri nomi ci sono noti di pittori contemporanei nati vicino a Roma: Giovanni da Velletri, Luciano da Velletri, Lello da Velletri. Occorre vedere fino a qual punto sia possibile determinarne l'attività.

Giovanni lo conosciamo solo mercè un documento dell'anno 1414:[170] nessun dipinto, neppure con qualche approssimazione, gli può venire attribuito.

Verisimilmente egli va identificato con il pittore omonimo, padre di Luciano da Velletri.[171] Anche di questo non abbiamo che notizie incerte. Dai documenti sappiamo che Luciano nel 1441 si trovava a Siena, intento ad aiutare Domenico di Bartolo nei quattro affreschi, che oggi non esistono più, delle *Storie di Tobia* nell' infermeria dell'Ospedale.[172] Il Della Valle, dandone per primo la notizia, dice che probabilmente è di questo pittore, sembrandogli di rinvenirvi qualche cosa di senese, la tavola della *Visitazione della Vergine*, dell' anno 1435, già esistente nel quarto altare della navata destra (cappella Borgia) della cattedrale di s. Clemente a Velletri, e ora ivi conservata nel Museo Capitolare (fig. 35).[173] Il fine dipinto, certamente una delle parti di un polittico, presenta le due sacre figure in atto d' incontrarsi ed abbracciarsi; sul timpano è un tondo colla piccola figura di un santo re. I caratteri senesi che vi ha scorto il Della Valle, e che sembrano l'unico argomento sul quale egli ha fondato la sua attribuzione, sono però tutt' altro che evidenti: in questo quadro si deve piuttosto riconoscere, finalmente, l' opera di un pittore che ha sentito l' impulso dei grandi artisti venuti a Roma, e, più precisamente, di Masolino da Panicale. La Vergine, in particolare, deriva immediatamente dalla figura di s. Caterina negli affreschi romani di s. Clemente.[174] Questa constatazione non ci obbliga a dover ritirare senz'altro il nome di Luciano: è pur sempre legittimo supporre che il pittore veliterno abbia, durante la sua preparazione artistica in Roma, tratto diretta inspirazione, dall' opera sicuramente

tanto celebrata, per un dipinto destinato alla cattedrale della sua città nativa. Circondata da queste dichiarazioni, e accompagnata da un punto interrogativo, l' attribuzione può rimanere.

Lello da Velletri, infine, ci è meglio noto, per un solo suo quadro firmato, che conservasi nella R. Pinacoteca di Perugia, un polittico rappresentante la *Vergine in trono col Bambino e Santi* (fig. 36): le ricche vesti adorne di fiorami in oro, l'andamento delle pieghe, la costruzione delle figure umane e l' espressione dei visi fanno subito comprendere che ci troviamo davanti all'opera di un pittore che vuol seguire molto da vicino Gentile da Fabriano nell' ultimo periodo della sua attività.[175] Il fatto che il quadro trovasi eseguito per una chiesa di quella città, può farci pensare che Lello da Velletri, la cui attività deve collocarsi nel secondo quarto del secolo XV, abbia vissuto e operato in Umbria.[176]

Altre opere da associare a queste, o comunque ai nomi di Luciano e di Lello, non ci sono note neppure a Velletri: l'affresco della cattedrale di s. Clemente presso la porta della sacrestia (*La Vergine col Bambino e i ss. Giovanni Evangelista, Sebastiano, Antonio abate e Rocco*) è cosa antoniazzesca della fine del Quattrocento; la *Crocifissione* a fresco nella cappella del Crocifisso fuori porta Napoletana è opera del primissimo Cinquecento con forti influssi umbri; l' affresco della *Madonna col Bambino e santi* già nella chiesa dei Basiliani di s. Maria in via Lata presso il cimitero, ed ora sull' altare maggiore della chiesa parrocchiale di s. Maria dell'Intemerata nella frazione di Lariano, è dipinto privo di stile, addirittura del Cinquecento avanzato.[177]

***

Di un pittore che ha lavorato a Roma intorno al 1440, dopo avere spiegato in patria un'attività considerevole, possediamo notizie abbastanza copiose, ma purtroppo sono andate perdute le due opere che ne recavano la firma, sì che non siamo in grado di attribuirgli, neppure con qualche approssimazione, alcuna pittura. È questi Giovenale da Orvieto.

A Roma di lui esistevano un affresco firmato nella chiesa di s. Clemente,[178] e un quadro, con la firma e la data 1441, in s. Maria d'Aracoeli, sull' altare della cappella Mancini, dedicata in origine a s. Giacomo, e oggi a s. Michele Arcangelo.[179] Della tavola non ci è neppure noto che cosa rappresentasse; dell'affresco sappiamo un po' di più. Occupava parte della parete della navata di destra verso il fondo, e vi era stato sovrapposto, già verso la fine del secolo XV, il monumento del vescovo Giovan Francesco Brusati.[180] La firma del pittore, insieme con uno stemma cardinalizio e due figure di profeti, si vedeva al disotto di uno scomparto centrale in cui era raffigurata la *Ss. Trinità con le gerarchie angeliche;* non sappiamo se anche l'*Incarnazione del Verbo*, dipinta in uno scomparto a destra, la *Crocifissione con santi* e ancora la *Ss. Trinità*, in due successivi scomparti a sinistra, fossero lavoro della medesima mano.

L'inscrizione diceva:

Si vis pictoris nomen cognoscere lector,
De veteri urbe Juvenalis est nomen ejus.

Al principio del Settecento questi affreschi erano assai malandati, e sono periti del tutto probabilmente nel restauro eseguito l' anno 1715 per ordine del papa Clemente XI.[181]

Perdute le sue opere, anche il nome dell' artista ha sofferto strane vicende. Il Lanzi, ricordando pittori quattrocenteschi noti solo per testimoniaze scritte, cita „ ... alcuni „ altri che dipinsero in Roma stessa, un Giovenale, e un Salli di Celano e simili „ già iti in obblìo ".[182] Prendendo da lui la notizia, per errore il Nibby[183] crede nativo di Celano anche Giovenale, e, perdute le pitture della navata destra, ripete l'errore già del Melchiorri[184] attribuendo al pittore quattrocentesco l'affresco (raffigurante *Il Salvatore con la Vergine e gli Apostoli*) che è nell'abside sotto il mosaico. Compilatori di guide e di repertori hanno copiato dal Nibby, e così a un inesistente Giovenale da Celano, creduto quattrocentesco, si è attribuito un dipinto che, per quanto assai ritoccato, possiamo ritenere con certezza degli ultimissimi anni del secolo XIII,[185] forse di quello stesso anno 1299 nel quale, come ci rivela la scritta sovrapposta, è stato eseguito l'elegante ciborio marmoreo con decorazione musiva, lavoro di artista romano già sotto gl' influssi del movimento gotico, oggi addossato sul pilastro a destra nell'arco dell'abside.[186]

Salli da Celano, causa innocente di questo groviglio di errori, non siamo ben certi che sia stato proprio un pittore piuttosto che un committente. Al suo nome, in ogni modo, va connesso il ricordo delle pitture — probabilmente dell' anno 1416, fra le quali era un' imagine di s. Francesco — già nell' alto della navata centrale della stessa chiesa di s. Clemente.[187]

Giovenale da Orvieto sappiamo dai documenti che, prima di venire a Roma, nel 1425 era nella città nativa a restaurare i mosaici della facciata del Duomo con l' altro pittore compaesauo Bartolomeo di Pietro, e ad iniziarvi gli affreschi della Cappella Nuova,[188] quella stessa che più tardi, per la gloria dell' arte nostra, doveva esssere dipinta del Beato Angelico e da Luca Signorelli. Nessuno fra gli affreschi quattrocenteschi rimasti ad Orvieto, nella chiesa di s. Giovenale e altrove,[189] ci è possibile attribuire al nostro pittore, essendo privi di qualsiasi fondato termine di raffronto. In patria deve aver veduto all'opera Gentile da Fabriano, forse ne ha sentito il fascino, potrebbe anche darsi che l'abbia seguito a Roma, Siamo però sempre nel campo delle ipotesi, e dobbiamo limitarci, se non si darà il fortunato rinvenimento di qualche suo lavoro firmato o in altro modo a lui attribuibile con certezza, a ricordarne l' opera attraverso i documenti citati.

***

Ha in Roma troppo esuberante vitalità l'arte nei secoli XVI e XVII, e, per conseguenza, è troppo conscia della propria forza, e, a torto o a ragione, della propria superiorità sull'arte dei tempi passati, perchè noi possiamo sperare di trovarvi resti notevoli — almeno quanto quelli che abbiamo potuto studiare nella provincia — di opere eseguite nei primi quattro decenni del Quattrocento.

È poi anche inutile citare alcuni altri nomi d'artisti che ci sono rivelati dai libri o dagli spogli d'archivi, quando al loro ricordo non è possibile associare alcun giudizio e neppure alcuna supposizione[190]. Forse qualche monastero inesplorato o qualche sacrestia di chiesa abbandonata potrà ancora racchiudere il segreto di una parola umile ma schietta che ci aiuterebbe oggi a integrare la visione del vero, ma nella città che — per l'esagerata pienezza della sua coscienza artistica — ha distrutto gli affreschi di Gentile e del Pisanello e ha mandato disperse le parti dell'ancona di

Fig. 32 — *Madonna di Loreto*
(Alatri, chiesa delle Dodici Marie)

Fig. 33 — *Madonna di Loreto*
(Guarcino, chiesa della Madonna di Loreto)

Fig. 34 -- *Uccisione di s. Placido*
(Subiaco, Sacro Speco, chiesa superiore)

Fig. 35 – Luciano da Velletri (?), *Visitazione della Vergine* (Velletri, Museo capitolare di s. Clemente)

Fig. 37 – *Vergine col Bambino e Santi* (Farfa, Abbazia – antiportale)

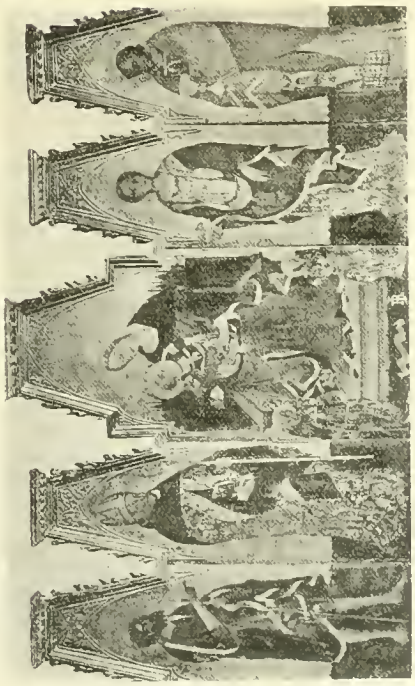


Fig. 36 — Lello da Velletri, *Vergine in trono col Bambino e Santi* (Perugia, R. Pinacoteca)

Fig. 38 -- *Vergine col Bambino*
(Roma, oratorio dell' Arciconfraternita del ss. Sacramento)

Fig. 39 – *Vergine col Bambino*
(Roma, chiesa di s. Maria del Popolo)

Fig. 40 – *La Vergine insegna a leggere a Gesù Bambino*
(Roma, chiesa di s. Onofrio sul Gianicolo)

Fig. 41 — *Carlo Magno*
(Roma, Biblioteca Vaticana)

Fig. 42 – *Madonna in trono col Bambino*
(Roma, basilica di s. Agnese fuori le mura)

Fig. 43 — *S. Giovanni Battista*
(Cori, cappella dalle ss. Annunziata)

Fig. 44 – *S. Paolo e s. Giovanni Evangelista*
(Cori, cappella della ss. Annunziata)

Masolino non dobbiamo illuderci (venuta meno, o almeno affievolita, la speranza di qualche buona scoperta nelle parti quattrocentesche del Vaticano) di poter trovare grandi avanzi di quest' arte quattrocentesca modesta e suggestiva. E così, dopo aver dovuto constatare che la provincia è, per la massima parte, soggetta agli influssi piuttosto della pittura umbro-marchigiana che non dei maestri che lavorano a Roma, neppur qui ci è dato trovare qualche cosa che ci compensi direttamente, dandocene cioè un' idea comunque esatta, delle grandi opere scomparse.

Quanto a Gentile — oltre un ricordo che in luogo vicinissimo a Roma ne palesa gli influssi, cioè l' affresco della *Vergine col Bambino fra Santi* nella lunetta dell'antiportale dell' Abbazia a Farfa (fig. 37) [191] — quattro opere rimangono ad accertarci come la sua arte sia stata ammirata ed imitata nella Città anche dagli artisti più umili. Nell' oratorio dell'Arciconfraternita del ss. Sacramento dell'arcibasilica lateranense, contiguo alla Scala Santa, a sinistra, prima della porta che conduce in sacrestia, conservasi entro cornice una imaginetta della *Vergine col Bambino*, costituita da un frammento di affresco resecato (fig. 38), proveniente da s. Giovanni in Laterano: la povera pittura votiva era dunque effigiata su quelle medesime pareti che s' abbellivano dei capolavori distrutti! Soprattutto il Bambino, con la sua testa tondeggiante e con la posa affettuosa, ci prova una certa derivazione dagli esempi del Fabrianese. Uguale derivazione ci è attestata da un'altra imagine votiva a fresco della *Vergine col Bambino* nella sacrestia di s. Maria del Popolo (fig.39), [192] oggi incorniciata entro l' elegantissimo altare fatto nel 1473 da Andrea Bregno per Roderigo Borgia. [193] Per questa pittura le buone qualità di stile permettono un più sicuro avvicinamento alle opere del maestro; inoltre un buon argomento può forse trovarsi nei caratteri arabi, più o meno deformati, che adornano il nimbo così della Vergine come di Gesù, a somiglianza di quanto, nei nimbi appunto, e sulle stoffe, compiacevasi di fare Gentile per raggiungere un piacevole effetto ornamentale. [194]

Un terzo affresco, senza paragone di maggior pregio, è in una lunetta della chiesa di s. Onofrio sul Gianicolo. [195] *La Vergine insegna a leggere a Gesù Bambino* (fig.40): questa la scena raffigurata con mite senso di verismo e con una sottile penetrazione psicologica, che, insieme con l'ornamentazione delle vesti e le pianticelle della campagna circostante, ci parlano con sicura evidenza dell'arte di Gentile.

Addirittura al maestro, e ad un resto delle pitture lateranensi del 1427, si è pensato per il frammento d' affresco nel quale vuolsi per vecchia tradizione sia la effigie di Carlo Magno e che conservasi nella Biblioteca Vaticana (fig. 41). [196] Certamente non è opera di Gentile, e neppure proviene da s. Giovanni, bensì — a quanto sembra — da un vecchio muro della villa Medici o di qualche altra costruzione vicina sul Monte Pincio. [197] Così nel volto come nell' ornamentazione del vestito sono ancora tracce fin troppo visibili del calligrafismo medioevale, cui però si aggiunge lo sforzo di conseguire effetti nuovi per mezzo dell' osservazione diretta, come ci è palesato dall' espressione e dalla sufficiente esattezza obiettiva della figura, nonchè dalla foggia dell' elmo. Vi è inoltre un gioco, maldestro ma pieno d' intenzioni, di luci messe a tempera, con pennellate parallele a quelle date a buon fresco: accanto agli esempi del passato vediamo pertanto la formazione dell' arte nuova nel ricrearsi del sentimento estetico e del virtuosismo tecnico. Mi sembra si possa ragionevolmente pensare, pertanto, a uno degli aiuti di Gentile negli affreschi di s. Giovanni.

***

La breve rassegna di quanto rimane a Roma sarà finita quando avrò ricordato l'unico documento, che, colla sua sopravvivenza, ci attesti, sia pure indirettamente, l'operosità di Masolino a Roma. È un discreto affresco, raffigurante la *Madonna in trono col Bambino*, che conservasi sull'altare della seconda cappella di sinistra nella basilica di s. Agnese fuori le Mura (fig. 42), e che nel particolare verismo fisionomico e nella leggerezza delle vesti ricorda appunto il maestro toscano.[198]

Questi però è anche ricordato fuori di Roma — oltre che dalla tavola di Velletri, attribuita dubitativamente a Luciano — da una serie di affreschi, che, nel loro insieme, costituiscono l'opera più importante fra quante oggi possiamo connettere in modo diretto all'ammaestramento dei primi maestri del Rinascimento chiamati a Roma dai papi. È dunque opportuno darne un cenno prima di finire.

Nella cappella della ss. Annunziata a Cori — che già ho dovuto ricordare per le rozze pitture attestanti l'infimo grado a cui era precipitata l'arte nella provincia durante l'età piena di convulsioni in cui i papi dimoravano lontani da Roma — un pittore, tra il 1446 e il 1453, sulla zona inferiore della parete di destra ha dipinto *Gesù Cristo risorto* e i *Ss. Giovanni Battista* (fig. 43), *Pietro ed Andrea;* sulla zona inferiore della parete di sinistra i *Ss. Bartolomeo, Paolo e Giovanni Evangelista*(fig. 44). Alcuni scolari hanno completato la decorazione dipingendo sulle stesse pareti le storie della *Passione di Gesù Cristo.*

Questo pittore — e con evidenza uguale, sebbene con abilità minore, i suoi seguaci — dimostrano di avere non indarno studiato le opere lasciate a Roma da Masolino.[199] Le figure sono costruite solidamente, con vigoria, chiarezza, grandiosità, che vincono ogni manierismo. Anche il manierismo gotico: ormai la rinascenza gotica ha compiuto il suo cammino, ha esaurito la sua funzione; ormai l'arte italiana, consolidatasi e rafforzatasi, ascende sicura verso le più alte vette, che sono vicine. Se non in grado assoluto la bellezza, è tanta almeno l'abilitá rivelata da queste pitture dell'umile cappella di campagna, è tanta l'efficacia spiegata dal modello che si è voluto emulare, che forse, anzichè Masolino, se ne potrebbe indicare come inspiratore addirittura Masaccio, se di questo sapessimo con certezza che a Roma, nel breve soggiorno avanti la morte, ha potuto attendere a lasciare qualche saggio dell'arte sua.

La cappella della ss. Annunziata, con le prove della decadenza ci mostra insieme i saggi del rinnovato vigore. Bene è stato detto che quivi sono „ riuniti in „ breve spazio, documenti preziosi di un periodo in cui l'arte medievale romana „ s'andava spegnendo e sorgeva vittorioso il Rinascimento ".

***

Instaurata la pace, ritornata la sicurezza e la prosperità, restituita la vita a condizioni normali, ricominciano a fiorire intorno a Roma le arti. Venuta meno ogni tradizione locale, si ricorre in prestito alla regione vicina, e così giunge ad insinuarsi ed affermarsi quella corrente che già tanto rigogliosa era nelle Marche e nell'Umbria, corrente nella quale erano confluiti — riuscendo a fondervisi perfettamente — quegli elementi settentrionali che caratterizzano nelle varie scuole pittoriche italiane (le quali, se sono facili a prendere, non si mostrano davvero restie a cedere qualche cosa alla lor volta, con generosità) la partecipazione al grande movimento pittorico europeo del primissimo Quattrocento.

Di questo stile internazionale si forma tra Tolentino e Gubbio una sottospecie d' intonazione piuttosto popolare, che vive feconda senza isterilirsi in troppo solleciti manierismi appunto perchè il vivo spirito degli artisti che provengono dal popolo sa, rifacendo suoi gli ideali che giungono da lontano, rinnovare continuamente l' arte osservando il vero, l' umile vero che ne circonda, nelle forme naturali e negli accidenti della vita d' ogni giorno.

Questi elementi di provenienza settentrionale man mano, da tempo, venivano operando il lento rinnovarsi della pittura, e se dalla seconda metà del Trecento è possibile scorgerne traccia nelle opere in cui gli artisti equilibravano queste importazioni nuove con i quotidiani influssi della tradizione dei due maggiori centri della Toscana, nei primi decenni del secolo XV troviamo, verso i confini meridionali dell' Umbria, un' opera in cui le caratteristiche nuove si affermano con assoluta ed insolita preponderanza, il *Giudizio Universale* dipinto a fresco nella cappella Paradisi della chiesa di s. Francesco in Terni.[200] Ma, contemporaneamente, in Gentile da Fabriano, in Lorenzo e Jacopo da Sanseverino, in Ottaviano Nelli — contemporaneamente, per quanto con diverso valore d' arte — gli elementi medesimi, operando più fecondamente sul fondo di una tradizione abbastanza salda, determinano quelle forme per le quali la vasta ed importante provincia artistica umbro-marchigiana viene ad avere come il monopolio dell' introduzione verso Mezzogiorno della pittura goticizzata.[201] Scuola provinciale che ha in sè la possibilità di un rapido propagarsi, e che attorno a Roma adempie alla benefica funzione di reagire vigorosamente, vittoriosamente, sui residui — ammanierati e poveri, ma sopravviventi con tenacia — della tradizione bizantina.[202]

Dunque più dal territorio limitrofo attinge il Lazio che non da Roma stessa, dove bensì cominciano a giungere i più grandi maestri del tempo, ma dove troppo assolutamente è da rifare ogni organizzazione artistica. Il merito del vivace movimento determinatosi attorno a Roma fra il Venti e il Cinquanta va però sempre attribuito all' impulso inizialmente impresso da Martino V — anche se gli ammaestramenti diretti degli artisti chiamati da lui risultano poco diffusi — in quanto, sull' esempio della Curia Romana, presso i signori, i prelati, le comunità religiose si diffonde e si fa comune la passione per l' arte. Eccitato così l' incremento della produzione artistica, si avvantaggia quella scuola prossima che si trova nelle più adatte condizioni di prosperare, potendo rispondere alle nuove domande.

Del resto appunto un' arte di compromesso — che contemperasse la schietta sincerità paesana con gli ardimenti delle importazioni forestiere — era la meglio adatta ad allignare in un terreno rimasto così a lungo sterile, mentre le sottili eleganze di Gentile e del Pisanello dovevano necessariamente restare pressochè incomprese.

Debellata l' iconografia bizantina, una nuova forma di conservatorismo artistico professionale si forma poi nella provincia romana sulla traccia di questi umbro - marchigiani romanizzati, più alla buona: si formano così i santari laziali, i pittori di ex-voto sulle pareti delle chiese della regione. Ma anche da Roma, rinnovata nelle sue più fulgide tradizioni d' arte, essi traggono utilmente qualche cosa: dei grandi maestri di Martino V, a voler continuare a tacere di Masaccio del quale troppe cose ignoriamo, forse quello che, indirettamente, ha avuto sulla provincia un' efficacia più benefica è Masolino, perchè per il primo ha saputo, colla sua opera, dire cose semplici e comprensibili, mostrando come qualunque tradizione morta si superi solo guardando al vero e rinunciando alla decorazione di maniera!

Tranne forse un po' ad Alatri, dove qualche ricordo dell' arte di Gentile rimane attraverso l' esempio e i seguaci di Antonio,[203] la nuova pittura tradisce appunto,

fin dopo la metà del secolo, la sua origine umbro-marchigiana, rinvigorita, anche nelle sue opere più umili e maldestre, da un certo senso di costruzione delle figure che ho detto donde penso che provenga.

Nuova pittura che ormai non si può interamente dire popolare, in quanto gli artisti non vengono più su spontaneamete coll' imitazione delle opere tramandate, come nell' ultimo più disgraziato periodo del manierismo medioevale, ma rivelano nel loro formarsi una vera e propria organizzazione professionale, nelle loro opere indubitabili influssi di scuola. Hanno questa origine, per non ricordare che le più ragguardevoli, la maggiore e miglior parte delle pitture di s. Maria *ad Flumen* di Ceccano, e delle chiese delle Dodici Marie e della Maddalena presso Alatri. Assai giustamente è stato notato come nella pittura locale della provincia romana gli elementi forestieri sopravvivano anche nella seconda metà del secolo XV, 204 finchè poi la ripetizione inintelligente dei mestieranti produce ancora una volta una maniera — arretrata di fronte alle nuove correnti — nella quale si perpetuano influssi e motivi superati.[205]

Ma, a poco a poco, anche nei centri più lontani da Roma e dalle grandi vie, la pittura formatasi attraverso il fervido movimento della rinascenza gotica cede a nuove forme che irrompono con gagliardìa e con violenza ad affermarsi, a rinnovare la primavera del Bello nel mondo.

***

Pietro Coleberti da Piperno, Jacopo da Roccantica, Jacopo da San Polo, Antonio da Alatri, Jacopo da Arsoli, Giovanni da Velletri, Luciano da Velletri, Lello da Velletri, Giovenale da Orvieto: tutti nomi di pittori nati attorno a Roma e operanti nel territorio circostante; Roccantica, Piperno, Sermoneta, Velletri, Montebuono, Fianello, Sangemini, Corneto Tarquinia, Riofreddo, Alatri, Guarcino, Subiaco, Pereto, Orvieto, Farfa, Cori: ecco i luoghi del territorio circostante nei quali noi in un trentennio, in un breve periodo che non esce fuori dai termini largamente segnati dagli anni 1422 e 1453, sorprendiamo quei pittori al lavoro, insieme con alcuni altri pochi immigrati dalle Marche, o direttamente o attraverso la Toscana, mentre entro Roma i più grandi maestri dell' epoca rinnovano un culto che era stato completamente obliato. Alcuni dei maestri nati nella provincia noi li vediamo all' opera solo dopo che hanno formato la loro educazione nelle regioni finitime: così questi, come gli altri che in patria hanno appreso integralmente, passivamente i modi dei loro maestri, ci confermano l' assoluto annientamento di ogni tradizione artistica che era a Roma e nel Lazio.

Il movimento caratterizzato dai pittori e dai dipinti che si sono passati in rassegna si svolge in gran parte parallelo all' altro, senza paragone più grandioso, che negli anni medesimi avviene entro Roma, ed in parte minore è subordinato a questo con i vincoli di una stretta dipendenza. Ma, parallelo o subordinato, L' origine della pittura del Quattrocento attorno a Roma è movimento che rientra nel quadro della storia dell' arte del Rinascimento, e deve essere analizzato in ogni avanzo pervenuto fino a noi, poichè giova a meglio lumeggiare tutta la visione d' insieme. Ciò anche a prescindere dall' amore e dall' interesse che sempre inspira ogni ricordo connesso con la vita di Roma in qualsiasi età.

A Roma, dunque, restituita la città a sede pacifica e stabile dei papi, è duopo importare da fuori la scintilla che riaccenda il sacro fuoco dell' arte: il felice in-

tuito di un pontefice romano ed umanista, e insieme la maturità artistica dei tempi, permettono di avere nel giro di pochi anni quattro principi della pittura contemporanea. Masolino, Gentile, Masaccio, Pisanello iniziano il Rinascimento a Roma nel senso più letterale e materiale della parola: trascurando quanto la città poteva ancora dare di vitale per l'arte (e non mancheranno artisti che dimostrino di saperne trarre tutto il partito possibile, incominciando dalla copia dei bassorilievi e dalla misurazione degli edifici!), [206] ignorando volutamente i resti cospicui pieni di un così forte valore di esemplificazione, vi si stabiliscono importandovi intatto il patrimonio delle loro idealità, della loro educazione, della loro esperienza. Per resuscitare un primato già glorioso, ma che ormai non dà più segno alcuno di vita, non hanno altro mezzo che quello di colonizzare, mi sia lecito dire, la città più augusta del mondo. Accanto a loro, in dipendenza di loro, artefici minori lavorano ad una identica opera di riedificazione e a Roma stessa e nella provincia. Alcuni di questi sono chiamati direttamente dai luoghi in cui più viva era rimasta la tradizione dell'arte, altri seguono i maestri maggiori, altri infine, ed è ciò che più importa, nati nella regione non restano insensibili al nuovo fervore, e si recano ad apprendere l'arte nelle provincie finitime o a Roma, che si va rifacendo centro di educazione e d'irradiazione.

Lo spirito narrativo senese e le tarde elaborazioni fiorentine della tradizione giottesca si uniscono attraverso l'Umbria e le Marche con le estreme propaggini di un'arte sorta dal verismo di Giotto e trasformata dall'introduzioni di elementi forestieri. Mentre trionfante e feconda si afferma la rinascenza gotica, col suo carattere suggestivo di esotismo e d'incompiutezza, da Firenze giungono insieme i campioni d'una rinascenza umanistica ben altrimenti integrale, destinata a riassumere in sè ogni precedente conquista. Così al verismo timido e gentile che studia le ricche vesti degli nomini di corte e i fiorellini dei prati si accompagna e sovrappone il verismo audace ed esuberante che non teme di scrutare i segreti anatomici del corpo umano e le più arcane leggi scientifiche.

Con queste più compiute conquiste, con l'assimilarsi dei modi precedenti, l'arte s'avvia a raggiungere una perfezione espressiva nuova ed insuperabile, cui corrisponde insieme la sua fisonomia più pienamente italiana.

Ma intanto nel primo Quattrocento le arti della figura rinascono in tutta Europa, perchè nessuna barriera si frappone al loro libero cammino, e quasi costituiscono un linguaggio universale unico, in ogni paese chiaramente comprensibile, perchè ogni paese vi ha prestato elementi vitali della propria anima. A questo movimento internazionale Roma — dove l'arte erasi ridotta ad una goffa ed inefficace forma d'espressione meramente obiettiva, ad una rozza ed imprecisa scrittura figurata — partecipa finalmente allorchè ospita i pittori di Martino V, e partecipa anche la provincia romana col movimento che vi ferve contemporaneo. Partecipa a questo movimento internazionale la provincia romana insieme come prolungamento della regione umbro-marchigiana, e come territorio che attinge i caratteri differenziali del suo rinnovamento dai riformatori venuti a Roma.

Ma questa originaria pittura del Quattrocento, e a Roma e nella provincia, per i suoi stessi requisiti è destinata ad avere un carattere transitorio.

Se a Venezia, di tra le secchezze bizantine e uno sterile preziosismo goticizzante, Gentile da Fabriano ha potuto promuovere l'instaurarsi di una scuola d'arte che, senza mai venir meno alla fedeltà verso le sue origini, le sue tradizioni, i suoi principi informatori, è salita a così elevato grado di perfezione, non doveva

Gentile, e neppure il Pisanello, sperare di riuscire a qualche cosa di analogo a Roma.

In primo luogo a Roma mancava ormai nel modo più assoluto — l'abbiamo già visto ripetutamente — una qualsiasi stabile costruzione preesistente che permettesse di edificare qualche cosa di solido e vitale: ammirazione e imitazione spontanea davanti a un grande pittore che dice una parola nuova e inattesa, questo sì, ma formazione di una scuola e perpetuarsi di uno stile attraverso successivi mutamenti e adattamenti non era ancora possibile.

In secondo luogo, poi, nello stesso fatto della chiamata a Roma, per ordine pontificio, di questi pittori stava già la condanna alla sterilità degli insegnamenti provenienti dalla loro opera. Con Martino V s'inizia la serie gloriosa dei papi che vogliono la Corte ritrovo degli artisti contemporanei più acclamati: così a Gentile segue Masaccio! Insomma, il mecenatismo papale apre fatalmente la via all'eclettismo, in grazia del quale Roma si è venuta arricchendo di tesori artistici inestimabili, ma per colpa del quale solo assai tardi, e imperfettamente, si è potuta formare una vera e propria Scuola Romana.

Allorchè un paese vive dell'arte importata dal di fuori, e, per di più, anche da regioni diverse, una tradizione propria è difficile che vi si formi, poichè le successive importazioni avvengono secondo criteri empirici, secondo sono consentite da considerazioni e da vicende d'indole tutt'affatto pratica. Così può avvenire che artisti circondati da una fama non immeritata, ma che sono tardivamente tradizionalisti, vengano talora a far mostra di sè dopo che già hanno diffuso la luce del loro esempio maestri audacemente innovatori. Qualche cosa di simile è accaduto anche a Roma, dove il papa Niccolò V ha invitato il Beato Angelico non molti anni dopo che già v'erano stati Masolino, Gentile, Masaccio e Pisanello. Sarebbe stoltezza negare le preclare qualità d'innovatore che il pio frate domenicano rivela nell'arte sua pura e altissima, ma non si può disconoscere che — legato esclusivamente a idealità le quali ormai non hanno più da sole il predominio sugli spiriti [207] — la sua pittura ha scarso valore formativo, e, da un punto di vista pedagogico, non rappresenta davvero un progresso di fronte, tanto per dire d'un solo, a quella di Masolino, al quale pure lo lega un'indubbia affinità di principi artistici.

Così, nella produzione locale di Roma e provincia, mentre s'affievolisce ormai, non più sorretto da nuovi esemplari, il movimento iniziale, non riesce ad avvivarsi una nuova tradizione fondata sulle opere dell'Angelico. Soltanto il suo compagno di lavoro, a lui tanto inferiore, riesce anche attorno a Roma a farsi imitare, senza peraltro che vi si formi una così larga corrente come quella che in Umbria si era avviata dietro l'esempio delle sue opere facili e piacevoli. [208]

E con queste ultime osservazioni l'intento del presente studio è completamente esaurito.

La grande arte italiana, fatta più matura e più sicura di sè, cresce e prospera al di fuori dell'ambiente romano, pur continuando a mandare nella città dei papi, senza nulla attingervi, alcuni dei suoi più grandi campioni. E anche dai paesi oltramontani accorrono due grandissimi, Giovanni Fouquet e Ruggiero van der Weyden. Dopo l'Angelico e Benozzo vengono a Roma Andrea del Castagno e poi Piero della Francesca e Melozzo, e sulle orme di questo, grande e sapiente semplificatore dell'arte del grandissimo pittore di San Sepolcro, [209] una tradizione finalmente davvero diffusa, e anche vitale, si forma a Roma e nella Provincia. Anche a tacere dell'opera sì caratteristica di Lorenzo da Viterbo, anche a non ricordare il facile

e troppo fecondo, in opere e in scolari, Antoniazzo Romano, può dirsi che non v' ha opera tra il 1460 e la fine del secolo a Roma, nel Lazio e nei margini finitimi delle regioni prossime, che non sia sotto un palese influsso melozzesco.

Ma dopo Piero della Francesca e Melozzo da Forlì ecco a Roma i maestri della Cappella Sistina, ecco i fiorentini e gli umbri rinnovati, ecco i Pollajnolo, il Mantegna, il Bramante, ecco i giganti del Rinascimento più compiuto e più comunicativo, Michelangelo e Raffaello. Lo spirito umanistico ha compiuto il miracolo della trasformazione, e perfezione più alta non è dato imaginare, e rinnovata vitalità d' arte non può sperarsi se non attraverso uno di quei movimenti che gli uomini si ostinano ancora a denigrare con termini dispregiativi.

Tale statura hanno Michelangelo e Raffaello, che sulle loro orme sorge non pure l' imitazione e la scuola, ma, degenerazione patologica che segue ogni vera grandezza, anche la maniera e l' accademia.

E poichè il culto si trasmuta in bigottismo, poichè la libera imitazione — lecita ed anche feconda quando è sincero attaccamento alla tradizione schietta — cede il passo all' organizzazione professionale e scolastica, finisce per avere importanza solo il grande centro, e la provincia, dove eravamo abituati a cogliere documenti di sì ingenua sensibilità artistica, perde ogni valore, perde ogni possibilità di contare ancora qualche cosa nella produzione dell' arte.

Se per il primo Quattrocento l' attività artistica provinciale attorno a Roma ha eziandio la speciale funzione d' illuminarci, per quanto è possibile, sulla produzione, purtroppo perduta, dei più grandi maestri che hanno lavorato entro la città, noi non dobbiamo dimenticarne la normale utilissima caratteristica che è quella di mostrarci — con schiettezza paesana, con semplicità dialettale — le correnti più vive e feconde dell' arte contemporanea.

Libera da preconcetti dottrinari, scevra da preoccupazione di stile, l' arte dei monumenti pittorici che abbiamo studiato contribuisce soprattutto a dimostrarci la vitalità diffusa e benefica della rinascenza gotica, alla quale devesi se in ogni paese l'arte, dopo aver sostato quasi a chiedere aiuto ad una comune organizzazione di mutui scambi, si avvia, meglio affrancata da ogni soma di tradizioni del passato e da qualsiasi pregiudizio particolaristico di regionalismo o di nazionalismo, verso quelle vette eccelse il cui raggiungimento è indice di una più compiuta libertà spirituale.

Achille Bertini Calosso

NOTE

1. Platynae Historici *Liber de vita Christi ac omnium pontificum (aa. 1-1474)* a cura di G. Gaida in *Rerum Italic. Scriptores — Raccolta degli Storici Italiani dal cinquecento al millecinquecento* ordinata da L. A. Muratori, nuova ed. rived. ampl. e corr. con la direzione di G. Carducci e G. Fiorini, III, p. I, Città di Castello, s. a., 309-310; F. Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, V Aufl., VI, Stuttgart, 1908, 648-649.

2. Platynae Hist. op. cit., 310; *Le Liber Pontificalis* ed. L. Duchesne, II, Paris, 1892, 519-520 (vedi anche l'opera preced. cit., a p. 304, n. 2, e p. 312, n. 1, per l'accertamento di quanto deriva dal *Liber Pontif.*); Stefano Infessura, *Diario della Città di Roma*, a cura di O. Tommasini (*Fonti per la Storia d'Italia pubblic. dall'Ist. Stor. Ital. - Scrittori - sec. XI'*), 23-24; F. Gregorovius, op. cit., 649-650; L. Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, III u. IV... Aufl., I, Freiburg im Breisgau, 1901, 214-217.

3. R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le Collezioni Romane di Antichità*, I (*1000-1530*), Roma, 1902, 8-29. Per le spoliazioni e le umili utilizzazioni degli antichi monumenti della città vedi anche R. Lanciani, *The destruction of ancient Rome* (*Handbooks of Archaeology and Antiquities*), New York, 1899. Cfr. eziandio F. Gregorovius, op. cit., 691-704.

4. Platynae Hist. op. cit., 310.

5. *Bullarum Privilegiorum ac Diplomatum Romanorum Pontificum amplissima collectio...* op. et st. C. Cocquelines, III, p. II, Romae, 1741, 452-453. Vedi anche *Comune di Roma — Regesti di bandi editti notificazioni e provvedimenti diversi relativi alla città di Roma ed allo stato pontificio*, I, Roma, 1920, 1-2, num. 4.

6. R. Lanciani, *Storia degli scavi etc.*, già cit., 47.

7. Nonostante pregiudizi estetici, e inesattezze che solo gli studi posteriori hanno potuto correggere, un buon riassunto è in A. F. Rio, *De l'Art Chrétien*, nouv. éd., II, Paris, 1874, capp. VI e VII (*La Renaissance et la Papauté*). Vedi anche A. Pératé, *Les Papes et les Arts*, parte III del vol. G. Goyau, A. Pératé, P. Fabre, *Le Vatican - Les Papes et la Civilisation - Le gouvernement central de l'Église*, Paris, 1895.

Opera veramente fondamentale per la documentazione di quanto i papi hanno fatto a vantaggio delle arti, frutto di minute e sapienti ricerche originali, è E. Müntz, *Les Arts à la Cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle* (*Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome*, IV, IX e XXVIII), Paris, 1878-1882. Per Martino V vedi a pp. 1-31 della parte I (fasc. IV della *Bibliothèque*). Un breve saggio di quest'opera era stato dato dall'A. nella *Revue Archéologique* del 1877 (vol. XXXIV); le aggiunte, col sottotitolo di *Nouvelles recherches*, sono apparse nei *Mélanges d'Archéologie et d'histoire publiés par l'École Française de Rome*, volumi IV, V, IX, Paris, 1884, 1885, 1889.

Per quanto riflette Martino V vedi anche L. Pastor, op. cit., 217-221.

8. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, ed. crit. a cura di A. Venturi, I, *Gentile da Fabriano e Pisanello*, Firenze, 1896, 7-8. Per il viaggio di Martino V da Costanza a Roma (1418-1420), e le sue soste a Brescia, Mantova e Firenze, vedi L. A. Muratori, *Annali d'Italia*, IX, Milano, 1744, 89-103; L. Pastor, op. cit., 212-214; F. Miltenberger, *Das Itinerarium Martins V. von Constanz bis Rom* (*16 Mai 1418 - 28 Sept. 1420*) in *Mittheilungen des Instituts für Oesterreichische Geschichtforschung*, XV, Innsbruck, 1894, 661-664. Per gli affreschi di Gentile a Brescia vedi *Notizia d'opere di disegno.....* pubbl. e ill. da J. Morelli, Bassano, 1800, 157, n. 55 (p. 79 della II ed. cur. da G. Frizzoni, Bologna, 1884) e R. Mariotti, *Nuovi documenti di Gentile da Fabriano sui freschi della Cappella Malatestiana a Brescia* in *Nuova Rivista Misena*, a. V (1892), Arcevia, 1893, 3-4 (a p. 3, sotto il titolo, va letto MCCCCXVIII, non MCCCCXLIII).

9. I lavori del pavimento sono stati iniziati nel 1425. Cfr. R. Lanciani, *Storia degli scavi etc.* già cit., 47. Martino V evidentemente ha invitato nel 1419 a Roma Gentile senza un programma prestabilito di lavori da compiersi in una piuttosto che in un'altra chiesa.

10. G. Vasari ed. crit. A. Venturi già cit., 18; A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, VII, *La Pittura del Quattrocento*, p. I, Milano, 1911, 190. Poichè la prima notizia di Gentile a Roma si riferisce al gennaio 1427, è lecito supporlo giunto e postosi all'opera fin dallo scorcio dell'anno precedente: così fissa l'attività romana di Gentile agli anni 1426 e 1427 L. Venturi, *Un dipinto sconosciuto di Gentile da Fabriano a Velletri*, in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, [VII], Roma, 1913, 73-75.

11. G. Vasari ed. crit. A. Venturi già cit., 2 e 25.

12. A. Colasanti, *Gentile da Fabriano* (*Collezione di monografie illustrate — Pittori, Scultori, Architetti, 6*), Bergamo, 1909, 18.

13. Antonio Pisanello, e non Vittore. Cfr. G. Biadego, *Pisanus Pictor* in *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, anno accad. 1907-908, t. LXVII (s. VIII, t. X), p. II, Venezia, 837-859, e vedi anche dello stesso le note III, IV e V sul medesimo argomento, *ibd.*, anno accad. 1909-910, t. LXIX (s. VIII, t. XII), p. II, 183-188, 797-813 e 1047-1054.

14. « Nel muro a man sinistra alcune pitture della vita di S. J. B. con alcuni profeti e « gli apostoli e vangelisti » dice una notizia rinvenuta nell'*Archivio Lateranense* e pubblicata da G. Rohault de Fleury, *Le Latran au moyen âge*, Paris, 1877, 492; vedi anche a p. 342. Nuove ricerche che io ho potuto tentare nel medesimo Archivio, per la gentile condiscendenza del rev. padre Materno Redersdorf, non hanno condotto ad alcun risultato. Che si tratti della navata maggiore si comprende con certezza seguendo il filo della descrizione — in verità nè

molto ordinata, nè molto chiara — in O. Panvini *De Sacrosancta Basilica, Baptisterio et Patriarchio Lateranensi*, 410-490, in Ph. Lauer, *Le Palais du Latran* (*École Française de Rome*), Paris, 1911: vedi a p. 434, nonchè a p. 411 dove rilevasi che la descrizione del Panvinio è stata fatta nel 1562. Il Maj dà notizia di questo ms. rimasto inedito fino a pochi anni fa, e, coll'indice, ne pubblica un solo capitolo, non quello da cui si desumono queste notizie, dicendo nella sua avvertenza editoriale che, dato il carattere della raccolta, non pubblica per intero, trattandosi di materia nota, sia perchè già riassunta dal Panvinio stesso, sia perchè largamente sfruttata dal Rasponi (che cito qui appresso) il quale se la cava con una lode al Panvinio. Cfr. *Spicilegium Romanum*, IX, Roma, 1843. Il riassunto, parimenti pubblicato postumo, è: O. Panvini, *De praecipuis Urbis Romae sanctioribusque basilicis, quas Septem ecclesias vulgo vocant*, Romae, 1570.

Il Panvinio nel *De Sacrosancta Basilica* ci dice dunque che « octo inter columnarum spatio « Sancti Johannis Baptistae acta quaedam Propheta aliquot Apostoli Evangelistae et doctores « optimis et exquisitissimis coloribus expressi et ceruleo praesertim picti supersunt »; poichè poco più sopra fa sapere che « Utraeque medianae parietes habent fenestras more germanico « oblongas cum cratibus sexdecim », ne consegue che le pitture occupavano metà della lunghezza della parete.

Che debba poi intendersi la parete della navata maggiore dal lato di destra per chi entra non mi par dubbio leggendo un'altra descrizione: « Ad sinistram parietis pars magna, quae « Apostolico Palatio adhaeret coeperat ornari à Martino Papa Quinto picturis elegantibus... ». Poichè è detto chiaramente che le pitture erano dal lato in cui la basilica si congiunge col palazzo apostolico, si comprende che l'indicazione di sinistra va riferita all'osservatore che tiene rivolte le spalle all'altare maggiore. Cfr. C. Raspono, *De Basilica et Patriarchio Lateranensi*, Romae, 1656, 31-38.

Non merita alcun credito la notizia che gli affreschi fossero sulla vôlta della chiesa, divulgata da A. Ricci, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, I, Macerata, 1834, 160-161.

Infine, oltre che dal Vasari (ed. crit. A. Venturi già cit., 1-3), sappiamo che le figure sovrapposte alle scene della vita del Battista erano mirabilmente dipinte a chiaroscuro anche da una biografia di Gentile scritta neppur trent'anni dopo che la pittura era stata eseguita: cfr. B. Facii *de Viris illustribus liber* ed. L. Mehus, Florentiae, 1745, 45, e n. 1. L'opera del Facio era compiuta nel 1456: vedi ivi nella Prefaz., XIV.

In queste fonti i nomi dei pittori sono malamente confusi ed errati: il Panvinio in ambedue i suoi scritti ne dice autore Pietro Pisano! Citando questa sua fonte ripete l'errore G. Severano, *Memorie Sacre delle Sette Chiese di Roma*, p. I, Roma, 1630, 522. La notizia d'archivio riportata dal Rohault de Fleury, l. c., dice le pitture « opere antico moderne di gentile da « Fabriano, e di Rettore Pisanelli... »; in C. Raspono (op. cit., 31) sono dette « ... manu aut « Gentilis Pictòris, aut Petri Pisani, variant enim Scriptorum de illarum auctore sententiae,... ». Il *Liber Pontificalis* (ed. cit., II, 522) loda le pitture ma non ne dice l'autore; il Platina (op. cit., 312) dice di Martino V « ... picturamque gentilis, opus pictoris egregii incohavit ». « ... in- « ceptum magni Johannis opus » era detto in una scritta forse collocata sulla tomba del pittore a s. Francesca Romana, ritrovata in un vecchio codice e pubblicata da P. D'Ancona, *Intorno alla iscrizione oggi perduta della tomba di Gentile da Fabriano* ne *L'Arte*, XI, Roma, 1908, 51-52.

Per tutto quanto riflette i lavori promossi da Martino V al Laterano vedi anche A. Colasanti, op. cit., 75-80 e G. F. Hill, *Pisanello*, London, 1905, 48-55.

Nulla ci permette di ritenere fondata l'ipotesi che Martino V possa avere invitato il Pisanello per suggerimento di Gentile: cfr. S. M. Spaventi, *Vittor Pisano detto Pisanello*, Verona, 1892, 25.

15. B. Facii op. cit., 47-48.

16. G. Severano, *Memorie Sacre etc.* già cit., 522: « ... pur' hoggi vi si vedono ». Anche da C. Raspono, op. cit., 38, si rileva ch'egli ha veduto le pitture.

Giulio Cesare Mancini da Siena, medico di papa Urbano VIII (1623-1644), in un codice miscellaneo della *Biblioteca Vaticana*, afferma esplicitamente di aver veduto le pitture fatte sotto Martino V da Gentile e dal Pisanello (*Barber. Lat. 4315*, num. 1: *Viaggio per Roma per uedere le pitture, che in essa si ritrouano*, c. 7).

17. C. Raspono, op. cit., 79-88, e 3 tavv. contro p. 88.

18. *Société de Reproduction des Dessins de Maitres - Les Dessins de Pisanello et de son École conservés au Musée du Louvre*, [I], Paris, 1911, tav. 21.

Il II vol. è del 1912; il III del 1913. Il IV vol., che dovrà contenere anche l'introduzione generale e le note, era stato promesso per il 1913, ma è ancor oggi in stampa.

L'interessante identificazione è data da M. Krasceninnikova, *Catalogo dei disegni del Pisanello nel codice Vallardi del Louvre* ne *L'Arte*, XXIII, Roma, 1920, 10-12.

L'esistenza di questo disegno finisce per dimostrare del tutto insussistente la notizia (A. Ricci, op. cit., 161) che il Pisanello abbia dipinto nella basilica lateranense, anzichè la continuazione dei fatti di s. Giovanni Battista, alcune storie del Vecchio Testamento.

19. [L.] Both de Tauzia, *Musées Nationaux - Notice des dessins de la Collection His de la Salle exposés au Louvre*, Paris, 1881, 59, disegno num. 82; Ch. Ephrussi, *Les dessins de la Collection His de la Salle* in *Gazette des Beaux-Arts*, a. XXIV, II pèr., t. XXV, Paris, 1882, 227-243 (fig. a p. 227).

20. *Société de Reproduction des Dessins* già cit., vol. cit., tav. 66; vol. II, tav. 112.

21. L. Venturi, op. cit.

22. Vedi più sopra a nota 10.

23. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 82-86; P. Toesca, *Masolino da Panicale* (*Collezione di monografie illustrate - Pittori, Scultori, Architetti, 4*), Bergamo, 1908, 69-70.

24. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 86-95; P. Toesca, op cit., 56-69. Per la datazione degli affreschi vedi anche A. Schmarsow, *Masaccio Studien*, I, Kassel, 1895, 108 e 109-112 (i cinque studi su Masaccio sono stati riuniti sotto un unico frontispizio recante l'indicazione: A. H. Schmarsow, *Masaccio*, Kassel, 1900).

25. Il merito dell'identificazione delle due tavole di Napoli spetta ad A. F. Rio (op. cit., ed. cit., II, Paris, 1874, 15-16), che naturalmente le dà però a Masaccio, in omaggio al ricordo del Vasari; vedi inoltre: G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, II ed., II, Firenze, 1897, 285-288; V. Leonardi, *La tavola della Madonna della Neve nel Museo Nazionale di Napoli*, [Siena, 1906], (*nozze Bindi Sergardi-Bonci Casuccini*); A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 82-86; A. De Rinaldis, *Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli - Catalogo*, Napoli, 1911, 7-14; A. Filangieri di Candida, *La Galleria Nazionale di Napoli* (*documenti e ricerche*) ne *Le Gallerie Nazionali Italiane*, V, Roma, 1902, 223 e 298 (nota 29, n. 17).

26. P. Toesca, op. cit., 69 n. 2; O. Sirén, *Notizie critiche sui quadri sconosciuti del Museo Cristiano Vaticano* ne *L'Arte*, IX, Roma, 1906, 332 e 335.

27. L'insigne studioso che primo, coordinando ricerche anteriori, ha avuto il merito di assegnare francamente a Masolino questi affreschi, ne ha spostato però l'esecuzione agli anni 1446-1450, per conciliare le date della biografia masoliniana con un influsso del Pisanello, che, per vero, è molto difficile riuscire a scorgere. Cfr. F. Wickhoff, *Die Fresken der Katharinenkapelle in S. Clemente zu Rom* in *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig, XXIV, 1889, 301-310. Da lui accetta la data e il constatato influsso senza discussione G. F. Hill, op. cit., 55. Non ha alcun fondamento l'ipotesi che addirittura il Pisanello possa essere stato l'autore di questi affreschi (S. M. Spaventi, op. cit., 26).

Oltre le opere più sopra citate, a proposito della datazione di questi affreschi e delle due tavole di Napoli, cfr., anche per il riassunto della questione e la rassegna delle varie attribuzioni proposte, V. Leonardi, *Masaccio per il V centenario* in *Fanfulla della Domenica*, XXIV, Roma, 1903 (n. 51 del 21 dicembre); Idm., *Affreschi dimenticati del tempo di Martino V* in *Atti del Congresso internazionale di Scienze Storiche* (*Roma, 1-9 aprile 1903*), VII (*Atti della sez. IV: Storia dell'Arte*), Roma, 1905, 305-308; Idm., op. cit., 25.

Adolfo Venturi, ritornato sull'argomento, è pervenuto a dare a Masaccio la *Crocifissione* della cappella di s. Caterina nella chiesa di s. Clemente in Roma. L'interessantissima restituzione verrà pubblicata nell'introduzione che il Venturi ha preparato per il capitolo su Roma della nuova grande *Guida d'Italia per i forestieri del Touring Club Italiano*.

Del resto ha sempre continuato a dare a Masaccio gli affreschi di s. Clemente, nonchè le due tavole di Napoli e le due tavolette vaticane, A. Schmarsow, *Masaccio Studien*, III, Kassel, 1898, 74-88; IV, Kassel, 1898, spec. 76-81; V, Kassel, 1899, 2-13, 18-28, 45-57. E, recentemente, segue la stessa opinione L. Justi, *Die italienische Malerei des XV. Jahrhunderts* (*Geschichte der Kunst*), Berlin, s. a., 13 e 16-18.

28. G. Vasari, *Le Vite etc.* ed. G. Milanesi, II, Firenze, 1878, 293-294.

29. G. Vasari, ed. G. Milanesi, II già cit., 299.

30. G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della Pittura in Italia*, II già cit., 323-325; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII [1] già cit., 113.

31. G. Vasari, ed. G. Milanesi, II già cit., 293.

32. E, per Masolino e Masaccio, anche l'omonimia: cfr. G. B. Cavalcaselle e J.A. Crowe, *Storia della Pittura in Italia*, II già cit., 242.

33. Così si spiega come, nonostante le caratteristiche di ciascun maestro, vi siano opere insigni — lo abbiamo visto più sopra — la cui attribuzione è ancora oggi discussa. Tipico è anche il caso dei quattro quadretti della Pinacoteca Vaticana con le *Storie di s. Niccolò da Bari* attribuiti a Masaccio (A. Schmarsow, *Masaccio Studien* già cit., IV, 82-92; V, 71-72; Idm., *Frammento di una predella di Masaccio nel Museo Cristiano Vaticano*, ne *L'Arte*, X, Roma 1907, 209-217) e a Gentile (O. Sirén, op. cit., 332-334; A. Colasanti, op. cit., 72; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII [1] già cit., 196).

Sui rapporti fra i quattro pittori sono acute osservazioni in A. Schmarsow, *Masaccio Studien* già citt., spec. V, 127-136, e in A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII [1] già cit., spec. 114-115, 120, 252. Opportuni appunti sulle affinità iniziali e sulle successive profonde differenziazioni tra i due maestri del Carmine sono in B. Marrai, *Masolino e Masaccio* in *Miscellanea d'Arte*, I, Firenze, 1903, 164-174. Vedi poi anche più oltre, nota 104.

Così Gentile è stato creduto da alcuni scolaro del Beato Angelico, o quanto meno perfezionatosi a Firenze sotto la sua guida, e da altri suo maestro! Vedi rispettivamente: G. Vasari, ed. G. Milanesi, II già cit., 521; A. Ricci, op. cit., 148; C. Bernasconi, *Studj sopra la Storia della Pittura Italiana dei secoli XIV e XV e della Scuola Pittorica Veronese dai medj tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Verona 1864 (sulla copertina colorata è l'anno 1865), 51-52. È ormai inutile insistere sull'infondatezza di tali congetture, ma pure sta di fatto che insospettate affinità vengono talora rivelate dalla comparazione di opere dell'uno e dell'altro maestro. Per le affinità fra il Beato Angelico e Masolino vedi A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII [1] già cit., 81; tra il Beato Angelico e Gentile *ivi*, 200.

34. G. Vasari, ed. crit. A. Venturi già cit., pag. XI.

35. E. Müntz, *Les origines du realisme - L'art flamand et l'art italien au XVe siècle* in *Revue des Deux Mondes*, a. LVI, III pér., t. LXXIV, Paris, 1886, 557-590; L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, II, Paris, 1901, 135, 269-275, 405-406, 491-509, 513; S. Reinach, *Apollo*, VI éd., Paris, 1910, 186-187 e 209-210 (la I ed. è del 1904: l'ed. cit. è più corretta e completa); Idm., *Deux miniatures de la Bibliothèque de Heidelberg attribuées à Jean Malouel* in *Gazette des Beaux-Arts*, a. XLVI, III pér., t. XXXI, Paris, 1904, 55-65; P. Toesca, *Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi* ne *L'Arte*, VIII, Roma, 1905, 321-339; Fierens-Gevaert, *La Peinture en Belgique - Les Primitifs Flamands*, I, Bruxelles, 1908, 3-6 e 8; P. Toesca, *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia*, Milano, 1912, 454 sgg.

Vedi inoltre il vol. VII, parte I, già cit., della *Storia dell'Arte Ital.* di A. Venturi; P. Toesca, *Masolino da Panicale* già cit., 18-22; A. Colasanti, *Gentile da Fabriano* già cit., 34-46; Idm., *Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino* in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, Roma, [IV], 1910, 409-457.

La questione dei rapporti fra l'arte italiana e l'arte fiamminga è oggetto del libro di J. Mesnil, *L'art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance*, Bruxelles, 1911.

Per lo scambio di elementi iconografici e decorativi fra Italia e Francia durante il Medioevo per opera dei pellegrini cfr. E. Male, *L'Art du moyen âge et les pèlerinages - Les routes d'Italie* ne *La Revue de Paris*, a. XXVI, t. V, Paris, 1919, 717-754.

36. A. Colasanti, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino* già cit., studia gli intimi nessi di quest'arte con l'Estremo Oriente.

Già aveva dato saggio del profitto che può trarsi dall'arte dell'Estremo Oriente, per studiare l'arte nostra, B. Berenson, *A Sienese Painter of the Franciscan Legend* in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. III, London, ott. - dic. 1903, 3-35 e 171-184. Vedi di quest'opera anche la traduzione tedesca: B. Berenson, *Sassetta, ein sienesischer Maler der Franziskus - Legende*, trad. I. Kummer (*zur Kunstgeschichte des Auslandes, 109*), Strassburg, 1914.

37. G. Frizzoni, *Vincenzo Foppa, pittore* ne *L'Arte*, XII, Roma, 1909, 250-251. Sulle più antiche influenze del gotico in Italia vedi P. Toesca, *La Pittura e la Miniat.* già cit., 148-151, 169, 179.

38. Ragionando sottilmente su questa direttiva, G. Cantalamessa (*Un dipinto sconosciuto di Gentile da Fabriano* in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, [IX] Roma, 1915,

257-261) giunge alla conclusione che non si può parlare di influsso veristico straniero nella pittura italiana del Quattrocento.

39. G. Bariola, *Quaderno di disegni del principio del sec. XV di un maestro dell'Italia settentrionale* ne *Le Gallerie Nazionali Italiane*, V, Roma, 1902, *n. IX* (*Gabinetto Nazionale delle stampe in Roma*), 360-387; G. Fogolari, *Il ciclo dei mesi nella Torre dell'Aquila a Trento e la pittura di costume veronese del principio del Quattrocento* in *Tridentum*, VIII, Trento, 1905, 173-186; P. Toesca, *La Pittura e la Miniat.* già cit., 285-288 e tutto il cap. IX.

40. G. Cantalamessa, op. cit.

41. H. Bouchot, *Les Primitifs Français* (*1292-1500*), II éd., Paris, 1904, 198.

42. B. Facii op. cit., 45.

43. È stato giustamente osservato che anche in questa predizione per scene di caccia e di animali è un riflesso delle costumanze della vita cavalleresca nelle corti dell'Italia settentrionale. Cfr. G. Bariola, op. cit. In analogia, a queste rappresentazioni aulico-cavalleresche è stato dato il nome di « arte cortigiana » da J. von Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV Jahrhunderts* in *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XVI, Wien, 1895, 144-230.

44. P. Toesca, *Masolino da Panicale* già cit., 32.

45. P. Zucker, *Raumdarstellungen und Bildarchitekturen im Florentiner Quattrocento*, Leipzig, 1913, 20-30.

46. P. Toesca, *Masolino da Panicale* già cit., 60 e 68.

47. V. Leonardi, *La tavola della Madonna della Neve* già cit., 10.

48. G. Vasari, ed. G. Milanesi, II già cit., 294.

49. V. Leonardi, *La tavola della Madonna della Neve* già cit., 20-21.

50. P. Schubring, *Altichiero und seine Schule*, Leipzig, 1898; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, V, *La Pittura del Trecento e le sue origini*, Milano, 1907, 977-999.

51. J. v. Schlosser, *Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso* in *Jahrbuch der Kunsthistorichen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses*, XIX, Wien, 1898, 240-283; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, V già cit., 958-977; L. Testi, *La Storia della Pittura Veneziana*, p. I, *Le Origini*, Bergamo, 1909, 255-262.

52. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 292-296; L. Venturi, *Le origini della Pittura Veneziana*, Venezia, 1907, 56-58; L. Testi, op. cit., 328-345.

53. B. Riehl, *Deutsche und Italienische Kunstcharaktere*, Frankfurt a. M., 1893, cap. III (Verona); Idm., *Die Kunst an der Brennerstrasse*, II.... Aufl., Leipzig, 1908 (la I ed. è del 1898); P. Clemen, *Tyroler Burgen* in *Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst-und Historischen Denkmale*, XIX (neue folge), Wien, 1893, 17-26, 119-128, 177-185, XX (n. f.), W., 1894, 19-34; J von Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch etc.* già cit.; G. Frizzoni, *Ricordi di un viaggio artistico oltralpe* ne *L'Arte*, IV, Roma, 1901, 222-223; P. Toesca, *Michelino da Besozzo* già cit., 336-338; Idm., *La Pitt. e la Miniat.* già cit., 462-464; G. Fogolari, *Il ciclo dei mesi nella Torre dell'Aquila a Trento etc.* già cit.; L. Venturi, *Le Origini della Pitt. Venez.* già cit., 70-78; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 227-240; H. Semper, *Michael und Friedrich Pacher*, Eszlingen a. N., 1911, cap. I; J. Weingartner, *Die Wandmalerei Deutschtirols am Ausgange des XIV. und zu Beginn des XV. Jahrhunderts* in *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes des K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, VI, Wien, 1912, 1-60; G. Fiocco, *Ranuccio Arvari* in *Madonna Verona*, VI, Verona, 1912, 229-231; G. Nicodemi, *L'Arte dell'Alto Adige* in *Arte Cristiana*, VII, Venezia, 1919, 151-164.

In modo più particolare per i rapporti con la pittura colonese e renana vedi A. Schmarsow, *Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts* (*1430-1460*) (*Abhandlungen der philol.-histor. Klasse der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, XXII, II (soprattutto a pp. 63, 76-81, 93-101); C. Aldenhoven, *Geschichte der Kölner Malerschule*, Lübeck, 1902.

Un' ottima relazione di Carl Gebhardt su *Le relazioni fra la pittura italiana e tedesca nella prima metà del Quattrocento* è stata presentata al X Congresso internazionale di Storia dell'Arte in Roma nel 1912. Sarà pubblicata integralmente nel vol. degli *Atti*, ma, intanto, può vedersene notizia ne *L'Arte*, XV, Roma, 1912, 471.

54. L'errore del Vasari (ed. G. Milanesi, I, Firenze, 1878, 641-642; III, Firenze, 1878, 628-633) che fa di Stefano uno scolaro di Agnolo Gaddi è stato già riconosciuto da tempo. Cfr. D. Zannandreis, *Le Vite dei Pittori Scultori e Architetti Veronesi*, ed. G. Biadego, Verona, 1891, 44-45.

55. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII¹ già cit., 270 sgg.; P. Toesca, *Michelino da Besozzo* già cit.; Idm., *La Pitt. e la Miniat.* già cit., cap. X, e, inoltre, 429 sgg., 435-453 e capp. XII e XIII; C. Boito, *Il Duomo di Milano*, Milano, 1889; L. Brentani, *La pittura Quattrocentesca nel Canton Ticino — Cristoforo e Nicolao da Seregno detti da Lugano* in *Rassegna d'Arte antica e moderna*, a. II, v. I, Milano, 1915, 265-276.

56. P. D'Ancona, *Gli affreschi nel Castello di Manta nel Saluzzese* ne *L'Arte*, VIII, Roma, 1905, 94-106 e 183-198.

57. Così per gli affreschi del castello di Manta, come per le altre pitture del Piemonte e della Liguria, e gl'intimi rapporti d'arte fra Piemonte e Francia nel Quattrocento, vedi anche A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII¹ già cit., 138-148; VII, p. IV, Milano, 1915, 1077 sgg.; P. Toesca, *Antichi affreschi Piemontesi — La chiesa della Missione a Villafranca Piemonte* in *Atti della Soc. piemontese di Archeologia e belle arti*, VIII (fasc. I, Torino, 1910), 52-64; Idm., *La Pitt. e la Miniat.* già cit., 461, e, per le più antiche manifestazioni, 198-199.

58. H. Bouchot, *I Primitivi Francesi — « L'ouvraige de Lombardie »* ne *L'Arte*, VIII, Roma, 1905, 18-32.

59. P. Mantz, *La Peinture Française du IXe siècle à la fin du XVIe (Biblioth. de l'Enseignem. des Beaux Arts)*, Paris, [1897], 130-132; H. Bouchot, *Les Primitifs Français* già cit., 65-68 e 84; B. Prost, *Quelques documents sur l'histoire des Arts en France d'après un recueil manuscrit de la Bibliothèque de Rouen* in *Gazette des Beaux-Arts*, a. XXIX, II pèr., t. XXXV, Paris, 1887, 324-325; Idm., *Recherches sur les « peintres du roi » antérieurs au règne de Charles VI* in *Études d'histoire du Moyen Age dediées à Gabriel Monod*, Paris, 1896, 389-403.

60. P. Mantz, op. cit., 164; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, V già cit., 631; VII¹ già cit., 127 sgg.; P. Toesca, *La Pitt. e la Miniat.* già cit., 412.

61. H. Bouchot, *I Primitivi Francesi - « L'ouvraige de Lombardie »* già cit.; P. Toesca, *La Pitt. e la Miniat.* già cit., cap. X. Su quest'argomento, e sulla viva tradizione naturalistica nell'arte francese, vedi inoltre H. Bouchot, *Les Primitifs Français* già cit., soprattutto a pp. 9-10, 56, 60-61, 93, 98-99, 145, 148-151, 160-161, 170, 196-224 e 234.

62. A. de M[ontaiglon], *Jean Fouquet et son portrait du pape Eugène IV* in *Archives de l'Art Français*, II s., t. I, Paris, 1861, 454-468; L. Courajod, op. cit., 517-522; P. Mantz, op. cit., 208-209; H. Bouchot, *Les Primitifs Français* già cit., 272-273 e 283. Per il ricordo dell'attività del pittore francese a Roma vedi anche P. Durrieu, *Une vue intérieure de l'ancien Saint-Pierre de Rome au milieu du XVe siècle peinte par Jean Fouquet* in *Mélanges G. B. De Rossi (suppl. aux Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome*, t. XII), Paris, [1892], 221-235. Per altre notizie e copiosi rimandi bibliografici sul Fouquet vedi *Les Évangiles des dimanches et fêtes de l'année*, III p. (*Appendice aux Évangiles* par L. Curmer), Paris, 1864, 66-141. Vedi infine H. Bouchot, *Jean Fouquet* in *Gazette des Beaux-Arts*, a. XXXII, III pèr., t. IV, Paris, 1890, 273-281 e 416-426, e, a p. 277, riprod. del ritratto di Eugenio IV da una vecchia incisione.

63. H. Bouchot, *Les Primitifs Français* già cit., 270 e 306. Vedi anche ivi a p. 26, n. 1 per la questione se il Facio (op. cit., 46-47) alluda, allorchè nomina Joannes Gallicus, anzichè al Van Eyck, al Fouquet, conosciuto appunto in Italia per il ritratto di Eugenio IV.

64. H. Bouchot, *Les Primitifs Français* già cit., 242.

65. Fierens-Gevaert, op. cit., 33-34, 43-45; P. Lafond, *Roger van der Weyden (Collection des grands artistes des Pays-Bas)*, Bruxelles, 1912, 55-58; Fr. Scalamonti, *Vita di Ciriaco Anconitano* in G. Colucci, *Delle Antichità Picene*, XV, Fermo, 1792, pp. CXLIII-CXLV; R. Fry, *A portrait of Leonello d'Este by Roger van der Weyden* in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. XVIII, London, ott. 1910-marzo 1911, 200-202; A. Venturi, *I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara* in *Rivista Storica Italiana*, I, Torino, 1884, 607-609.

66. B. Facii op. cit., 45.

67. G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia dell'antica pittura fiamminga*, ed. originale ital., Firenze, 1899, 281.

68. B. Facii op. cit., 43-49 (*De Pictoribus*).

69. G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia dell'antica pittura fiamminga*, 74, n. 3.

70. Descrivendo il viaggio del Duca da Urbino a Milano, il poeta s'indugia a descrivere i capolavori del Mantegna a Mantova, donde una digressione sulla pittura, un'esposizione di teorie, una rassegna degli artisti più illustri. Vedi *Federico di Montefeltro Duca di Urbino. Cronaca* di Giovanni Santi, ed. H. Holtzinger, Stuttgart, 1893, 189 (libro 22°, cap. 96°, terzine 120-121 sgg.). Questo passo relativo ai pittori del Quattrocento, con altri frammenti, era già

stato pubblicato in appendice da A. Schmarsow, *Giovanni Santi der Vater Raphaels*, Berlin, 1887, 90-91.

71. Azioni di guerra aspre e ininterrotte si sono svolte proprio sul luogo dal maggio 1915 all'ottobre 1917. Quel poco che era rimasto, è ora irrimediabilmente perduto in seguito ad un restauro apportato alla chiesa.

72. Per l'importanza dei fattori geografici, e il loro concorso, cogli altri fattori esterni, nella differenziazione dei dialetti, vedi un sommario cenno in A. Dauzat, *La Philosophie du langage* (*Bibliothèque de Philosophie scientifique*), Paris, 1912, 121.

Così G. I. Ascoli, *Saggi ladini* in *Archivio Glottologico Italiano*, I, Torino, 1873, studia — pur senza enunciare esplicitamente una teoria — lungo il corso delle vallate la vitalità della fenomenologia dialettale.

73. Sulla continuità nelle Marche, durante il Trecento, della tradizione giottesca, e sulla sua degenerazione in realismo minuzioso con Andrea de' Bartoli da Bologna e seguaci, vedi A. Brach, *Giottos Schule in der Romagna* (*zur Kunstgeschichte des Auslandes*, 9), Strassburg, 1902; Witzthum *über Giottos Schule in der Romagna* in *Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Sitzungsbericht*, III, [Berlin], 1905, 18-22; F. Hermanin, *Gli affreschi di G. Baronzio da Rimini e dei suoi seguaci in Tolentino* in *Bullettino della Società Filologica Romana*, n. VII, Roma, 1905, 65-70; L. Venturi, *A traverso le Marche*, ne *L'Arte*, XVIII, Roma, 1915, 4-14. Vedi anche F. Mason Perkins, *La Pittura all'Esposizione d'arte antica in Perugia* in *Rassegna d'arte*, VII, Milano, 1907, 89-90; A. Colasanti, *Gentile da Fabriano* già cit., 28-30; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 184-188; F. Filippini, *Andrea da Bologna miniatore e pittore del secolo XIV* in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, [V], Roma 1911, 50-62.

74. G. Cantalamessa, *Artisti veneti nelle Marche* in *Nuova Antologia*, CXXV (s. III, v. XLI), Roma, 1892, 401-431; P. Schubring, op. cit., 131-136; C. Ricci, *La Pittura antica alla Mostra di Macerata* in *Emporium*, XXIII, Bergamo, [1906], 200-205; A. Colasanti, *Per la storia dell'arte nelle Marche* ne *L'Arte*, X, Roma, 1907, 409-422; L. Venturi, *A traverso le Marche* già cit., 15. Per l'estendersi della corrente veneta lungo il litorale in Abruzzo e fino alle provincie meridionali vedi anche E. Bertaux, *L'autore degli affreschi del Duomo d'Atri Andrea da Lecce Marsicana* in *Rassegna abruzzese di Storia ed Arte*, II, Casalbordino, 1898, 206-207; G. Frizzoni, *Opere di pittura venete lungo la costa meridionale dell'Adriatico* in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, [VIII], Roma, 1914, 23-40; M. Salmi, *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, ne *L'Arte*, XXII, Roma, 1919, 162-172; Idm., *La pittura Veneta in Puglia* in *Rassegna d'arte antica e moderna*, VII, Milano, 1920, 209-215.

75. A. Ricci, op. cit., 88 e nn. 46 e 48 a p. 109. L'A. constata che Allegretto ha imparato anche dalle pitture d'Assisi, e sulla fede di un manoscritto delle *Memorie di Fabriano* di Vincenzo Lori — al quale largamente dice di attingere, come pure ad altre fonti manoscritte — afferma che è stato maestro di Gentile. Cfr. a p. 147, e n. 5 a p. 125. Vedi anche: A. Ricci, *Elogio del pittore Gentile da Fabriano*, Macerata, 1829. È in sostanza — con una introduzione in più, alquante notizie e note in meno, e qualche lievissima variante — il cap. VII del t. I dell'op. sopra cit.

Per una curiosa ipotesi sull'esistenza contemporanea di due pittori aventi questo stesso nome, uno fabrianese e l'altro fiorentino, vedi W. Suida, *Florentinische Maler um die Mitte des XIV Jahrhunderts* (*zur Kunstgeschichte des Auslandes*, 32), Strassburg, 1905, 43-45 e 49.

L'interessante figura di Allegretto Nuzi, e l'altra del pittore contemporaneo e conterraneo Francescuccio Ghissi, che riproduce l'arte del Nuzi con fedeltà tanto meccanica, sono state studiate con acume critico da A. Colasanti, *Note sull'antica pittura fabrianese — Allegretto Nuzi e Francescuccio di Cecco Ghissi* ne *L'Arte*, IX, Roma, 1906, 263-277.

Vedi anche: A. Colasanti, *Gentile da Fabriano* già cit., 22-33; Idm., *La Chiesa Farfense di S. Vittoria in Matenano e i suoi affreschi* in *Emporium*, XXIII Bergamo, [1906], 27-28; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, V già cit., 389, 839-853; U. Gnoli, *L'Arte Umbra alla Mostra di Perugia* (*Collezione di Monografie illustrate — serie V — Raccolte d'arte*, 6), Bergamo, 1908, 27-28; C. Ricci, op. cit., 100; G. Cristofani, *Un trittico fabrianese ed il polittico di Ottaviano Nelli alla Mostra di Perugia* in *Augusta Perusia*, II, Perugia, 1907, 74-76. Nuovi notevoli contributi reca L. Venturi, *A traverso le Marche* già cit.

Si deve a questo studio di Lionello Venturi, alle ricerche di Giulio Cantalamessa, alla monografia di Arduino Colasanti su Gentile e ai suoi numerosi articoli che in gran parte vado citando, all'attività di benemeriti studiosi locali i cui risultati sono apparsi sulla *Nuova Rivista Misena* (1888-1896) e in altri periodici della regione, e, infine, alla sintesi ordinata da Adolfo

Venturi (*Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 167-203) se oggi è possibile comprendere l'origine e l'importanza dell'arte marchigiana del Quattrocento.

76. L. Venturi, *A traverso le Marche* già cit., 14.

77. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, V già cit., 515.

78. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, V già cit., 1061-1062, e bibliogr. ivi.

79. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, IV, *La Scultura del Trecento e le sue origini*, Milano, 1906, 901-903 (per l'influenza delle oreficerie di Siena su Perugia); V già cit., 837-839; VII[1] già cit., 486 sgg.; Idm., *Studii sull'Arte Umbra del '400* ne *L'Arte*, XII, Roma, 1909, 188-202.

80. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, V già cit., 758. L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, ed. III corr. ed accresc., Bassano, 1809, I, 325, trova che il nuovo metodo seguito da Taddeo di Bartolo nel dipingere al palazzo pubblico di Siena è stato imitato in parte persino da Pietro Perugino negli affreschi del Cambio.

81. Sui rapporti tra l'arte senese e l'umbra nel Trecento e nel Quattrocento, sugl'influssi dovuti a Siena, sul polittico di Taddeo di Bartolo e sulle altre notevoli cose sue nella Galleria di Perugia, vedi J. Vavasour-Elder, *La Pittura Senese nella Galleria di Perugia* in *Rassegna d'Arte Senese — Bullettino della Società degli Amici dei Monumenti*, V, Siena, 1909, 63-77.

82. G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della Pittura in Italia*, II ed., III, Firenze, 1899, 8-9; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, V già cit., 756-758; VII[1] già cit., 35.

83. Per l'attività di Taddeo di Bartolo in Liguria dove diffonde la sua arte e produce discepoli vedi G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della Pittura in Italia*, III già cit., 269-270; L. Venturi, *Niccolò da Voltri* ne *L'Arte*, XXI, Roma, 1918, 269-276.

84. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, V già cit., 864-888; A. Schmarsow, *Santa Caterina in Antella* (*Florentiner Studien, 3*) in *Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz dargebracht vom Kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig MDCCCLXXXXVII*, Leipzig, 1897, 29-35.

85. A. Colasanti, *Gubbio (Collezione di monografie illustrate - serie I - Italia artistica, 13)*, Bergamo, 1905, 54-64; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 168-173. Vedi anche U. Gnoli, op. cit., 29 e 31.

86. L. Bonfatti, *Memorie storiche di Ottaviano Nelli*, Gubbio, 1843, 7-8 e 21, n. 13. Vedi invece L. Venturi, *A traverso le Marche* già cit., 27, n. 15, e anche G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della Pittura in Italia*, IX, Firenze, 1902, 56 e 66-67.

87. Per il turbamento prodotto nell'arte del Nelli dall'esempio di Lorenzo e Jacopo da Sanseverino vedi G. Lipparini, *Urbino* (*Collezione di monografie illustrate - serie I - Italia artistica, 6*), Bergamo, 1903, 46-48; A. Colasanti, *Gubbio* già cit. 62-64; Idm., *Affreschi nella cappella di S. Aldebrando in Fossombrone* (*Contributo alla Storia della pittura nelle Marche, III*) in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, [IX], Roma, 1915, 366-373.

88. G. B. Toschi, *Due precursori di Masaccio* ne *L'Italia, periodico artistico illustrato*, Roma, II, 1884, 58-62, 66-67, 90-91 e 110-111; G. Lipparini, *Urbino* già cit., 35-48; A. Colasanti, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino* già cit.; L. Venturi, *A traverso le Marche* già cit., 15-18.

89. Per la connessione di Lorenzo e Jacopo con lo stile internazionale vedi in modo particolare P. Toesca, *Michelino da Besozzo* già cit., 337-338; Idm., *La Pittura e la Miniat.* già cit., 457-458; Idm., *Masolino* già cit., 44; A. Colasanti, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino* già cit.; Idm, *Un trittico ignorato di Antonio da Fabriano* in *Rassegna d'Arte antica e moderna*, a. VI, vol. I, Milano, 1919, 201-202; L. Venturi, *A traverso le Marche* già cit., 15. Per i rapporti dei sanseverinati con i veronesi del 300, specie per le architetture, vedi A. Schubring, op. cit., 131-136. Vedi poi A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., specialmente a pp. 172-174 per forme di codici francesi, o imitati da italiani, popolarizzate dai Sanseverinati e dal Nelli. A pag. 176, e fig. 93, è notizia di uno di questi probabili esempi, un messale con miniature di Giovanni di Ugolino da Milano, del 1436, conservato nella *Biblioteca Capitolare* di Fermo.

90. Il Beato Angelico è stato a Foligno dal 1409 al 1414: mi sembra che però debba escludersi qualsiasi probabilità di reciproche influenze fra lui e gli umbri del primissimo Quattrocento, Ottaviano Nelli compreso. Cfr. a ogni modo G. Urbini, *Arte Umbra (Biblioteca Umbra, nn. 2 e 3)*, Todi, s. a., 204-205; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 40.

91. Le numerose somiglianze formali fra i da Sanseverino e Gentile sono analizzate da A. Colasanti, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino* già cit.

Gentile ai primi del secolo XV dipinge nel Duomo antico di Sanseverino, dove lavorano

anche i due pittori fratelli. Vedi anche G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, IX già cit., 86-89; L. Venturi, *A traverso le Marche* già cit., 16-18.

Per evidenti affinità con l'arte di Gentile e dei Sanseverinati va ricordato Antonio da Ferrara, e soprattutto il suo ciclo di affreschi del 1437 in una vecchia cappella presso il cimitero di Talamello (Pesaro Urbino). In proposito, e in genere per la pittura veristica della prima metà del Quattrocento in Romagna, vedi: Pina, *A zonzo per le Marche - Montefeltro*, in *Arte e Storia*, V, Firenze, 1886, 233-235; G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, II Ed., IV, Firenze, 1900, 93-97 e 352-353; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 184-188 e 216-218; A. Brach, op. cit. 120-121; G. Lipparini, *Urbino* già cit., 35-36; F. Filippini, *Gli affreschi della Cappella Bolognini in S. Petronio di Bologna*, in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, [X], Roma, 1916, 193-214. Vedi anche H. Tode, recens. del IV vol. di Cavalcaselle e Crowe in *Archivo Storico dell'Arte*, I, (1888), Roma, 1889, 139.

92. Notizie varie di pittori umbro-marchigiani del Trecento e Quattrocento si trovano raccolte in copia nel cap. I, e nell'appendice allo stesso, in S. Frenfanelli Cibo, *Niccolò Alunno e la Scuola Umbra*, Roma, 1872 Sull'opportunità di chiamare umbro-marchigiana quest'arte vedi G. Natali, *I pittori marchigiani anteriori a Raffaello* in *Rivista moderna politica e letteraria*, a. VI, s. II, Roma, num. 14 del 15 luglio 1902, 56-64. Vedi anche G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, IV già cit., cap. I; IX già cit., 61-64. Il fatto che molti artisti marchigiani sono stati chiamati romani e umbri è notato da G. Spadoni, *Gli artisti marchigiani in Roma dal secolo XIII al secolo XVII* (*nozze Biagetti-Acciaresi*), Roma, 1908, 9.

93. Reminiscenze medioevali nella pittura di Gentile sono state riconosciute da E. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, I, *Italie - Les Primitifs*, Paris, 1889, 650. Vedi anche A. Pératé, *La Peinture italienne au XVe siècle* in A. Michel, *Histoire de l'Art*, t. III, p. II, Paris, 1908, 616.

94. L. Venturi, *Le Origini della Pitt. Ven.* già cit., 11 sgg.; B. Berenson, *Venetian Paintings in America*, London, 1916, 1-2.

95. A. Pératé, *La Peinture italienne* già cit., 616 e 621-622.

96. Per le opere di Gentile e Pisanello a Venezia vedi L. Venturi, *Le Origini della Pitt. Ven.* già cit., 59-65; L. Testi, op. cit., 364 e 376; A. Colasanti, *Gentile da Fabiano* già cit., 10-11 e 62-64. Vedi inoltre C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*, Venezia, 1648, 23 (è utile consultare, per le note copiose, anche l'ediz. curata da D. von Hadeln, I, Berlin, 1914, 39-41); B. Facii op. cit., 45 e 47; G. Vasari ed. crit. A. Venturi già cit.

97. Un diretto rinnovarsi di modi senesi è osservabile, per effetto della sua dimora in quella città negli anni 1424-1426, nelle ultime opere di Gentile, e cioè nell'affresco del Duomo d'Orvieto, nella tavola Quaratesi, nella tavola di Velletri. Caratteri senesi nell'affresco di Orvieto già sono stati rilevati da G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, IX già cit., 68 e 77. Vedi anche A. Colasanti, *Gentile da Fabriano* già cit., 46; A. Pératé, *La Peinture italienne* già cit., 616.

98. P. Toesca, *Masolino da Panicale* già cit., 21, 46. Vedi anche A. Colasanti, *Gentile da Fabriano* già cit., 40.

99. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, V già cit., 889-890; VII[1] già cit., 3-19; O. Sirén, *Don Lorenzo Monaco* (*zur Kunstgeschichte des Auslandes, 33*), Strassburg, 1905; Idm., *Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco* ne *L'Arte*, VII, Roma, 1904, 337-338.

100. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 81. Vedi anche più sopra, n. 35.

101. G. Poggi, *La Cappella e la Tomba di Onofrio Strozzi nella Chiesa di Santa Trinita* (*1419-1423*), Firenze, 1903, 18.

102. G. Vasari, ed. G. Milanesi, II già cit., 7-10.

103. P. Schubring, op. cit., 127-131; A. Schmarsow, *Masaccio Studien*, V già cit., 113-114; L. Venturi, *Le origini delle Pitt. Ven.* già cit., 45-49 e 53; L. Testi, op. cit., 281-295. Vedi però anche A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, V già cit, 920.

104. G. Poggi (op. cit., 18-19) mostra quanto Gentile, con l'*Adorazione dei Magi* oggi agli Uffizi, contribuisca a tutto il Rinascimento fiorentino, non escluso Masaccio.

105. G. Vasari, ed. G. Milanesi, III già cit., 149-150.

106. Nome datogli per affettuoso omaggio al ricordo del maestro: cfr. G. Vasari, ed. G. Milanesi, III già cit., 150. Vedi in proposito anche A. Colasanti, *Gentile da Fabriano* già cit., 93.

Per un ritratto che Jacopo avrebbe fatto di Gentile da Fabriano vedi *Notizie etc.* pubbl. e ill. da J. Morelli già cit., 18 e n. 37 a p. 128 (p. 49 della ed. G. Frizzoni, parimenti già cit.).

Per la derivazione di Jacopo Bellini da Gentile, e per l'impulso decisivo determinato da questo nello sviluppo della pittura a Venezia, vedi specialmente: G. Cantalamessa, *L'arte di Jacopo Bellini* ne *L'Ateneo Veneto*, a. XIX, v. I, Venezia, 1896, 145-167; G. M. N. Rushforth, *Carlo Crivelli* (*The Great Masters in Painting and Sculpture*), London, 1900, 5; L. Venturi, *Le origini della Pitt. Ven.* già cit., 120 sgg.; L. Testi op. cit., 370-372; A. Colasanti, *Gentile da Fabriano* già cit., 93-96; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 318 sgg.

107. G. Poggi, op. cit., 20-21; A. Colasanti, *Gentile da Fabriano* già cit., 82 e 93; G. Cantalamessa, *Appunti di critica d'arte* ne *L'Ateneo Veneto*, a. XX, v. I, Venezia, 1897, 52-77.

Per influssi dell'arte di Gentile nella pittura spagnola vedi inoltre E. Bertaux, *La Peinture et la Sculpture Espagnoles au XIVe et au XVe siècle jusqu'au temps des rois catholiques* in A. Michel, *Histoire de l'Art*, III, p. II, Paris, 1908, 758 e 761; A. Colasanti, *Spigolature marchigiane* in *Rassegna d'Arte*, XVI, Milano, 1916, 223-231.

108. G. Vasari, ed. G. Milanesi, III già cit., 23; Giulio Cesare Mancini, a c. 50 del cod. *Barb. Lat. 4315* già cit., della *Biblioteca Vaticana* (num. 2: *Alcune considerationi, intorno a quello, che hanno scritto alcuni Autori, in materia della Pittura: etc.*).

Vedi inoltre: A. Ricci, op. cit., 163; A. Colasanti, *Gentile da Fabriano* già cit., 88-90; Idm., *Un quadro inedito di Gentile da Fabriano* in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, [I], Roma, 1907, fasc. I, 19-22; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 501.

Bicci di Lorenzo nel 1445, nel s. Francesco di Arezzo, imita Gentile, e a una simile imitazione induce perciò Parri Spinelli in un affresco della stessa chiesa: cfr. G. Vasari, *Le Vite etc. — Vita di Parri Spinelli* con introd., note e bibliogr. di M. Salmi (*Coll. diretta da* P. L. Occhini ed E. Cozzani, *vol. XXI, vita 39^a^*), Firenze, [1914], introd., 16. Per l'influsso di Gentile su Bicci di Lorenzo, e, in genere, sulla pittura fiorentina del Quattrocento, vedi anche G. Poggi, *Gentile da Fabriano e Bicci di Lorenzo* in *Rivista d'Arte*, V, Firenze, 1907, 85-88; A. Colasanti, *Affreschi sconosciuti di Lorenzo Salimbeni da Sanseverino* (*Contributo alla storia della pittura nelle Marche, I*) in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, [IX], Roma, 1915, 355, n. 1.

109. G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia dell'antica pittura fiamminga* già cit., 275; A. Venturi, *I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara* già cit., 600-604; Idm., *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 268-270 sgg.

110. A. Schmarsow, *Masaccio Studien*, I già cit., 25-27; P. Toesca, *Masolino da Panicale* già cit., 11, 69.

111. È fuori del mio proposito, e dei limiti di questa trattazione, il discorso sugli altri artisti che si sono susseguiti a Roma durante il Rinascimento, a cominciare dal Beato Angelico. Già nel quarto decennio del secolo XV, del resto, erano frequenti a Roma le visite di artisti fiorentini anche minori: cfr. P. Toesca, *Umili pittori fiorentini del principio del Quattrocento* ne *L'Arte*, VII, Roma, 1904, 54 e n. 1.

Se il Ghiberti e il Brunelleschi sono venuti a Roma troppo presto per potere dare impulso ad un movimento artistico qualsiasi, non hanno tardato anche scultori ed architetti ad essere attratti dalla corte papale. Del resto già prima di giungere a Roma, Martino V nel 1419, a Firenze, aveva ordinato a Lorenzo Ghiberti una mitria d'oro e un bottone da piviale (precedendo così l'ordinazione di una seconda mitria d'oro che, pure a Firenze, papa Eugenio IV darà al medesimo grande scultore fiorentino) siccome questi narra nell'autobiografia colla quale chiude il suo II Commentario (n. 21). Vedi Lorenzo Ghibertis, *Denkwürdigkeiten.....* herausg. v. J. v. Schlosser, Berlin, 1912, 47-48; e anche a p. 50 della parziale pubblicazione dei Commentari in *Vita di Lorenzo Ghiberti Scultore Fiorentino* scritta da Giorgio Vasari con i *Commentarj* di Lorenzo Ghiberti, herausg. v. C. Frey (*Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's*, III), Berlin, 1886, 50. Di questi lavori del Ghiberti nulla è rimasto: cfr. anche G. Vasari, ed. G. Milanesi, II già cit., 236 e n. 3.

Per la venuta a Roma di Donatello, di Leon Battista Alberti, di Michelozzo, di Simone Fiorentino, di Isaia da Pisa, del Filarete, e, più tardi, di Mino da Fiesole, di Andrea Bregno, di Giovanni Dalmata, di Antonio e Pietro Pollajuolo, vedi: A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VI già cit.; G. Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1882, 110-117 e 287; M. Lazzaroni-A. Muñoz, *Filarete scultore e architetto del secolo XV*, Roma, 1908, 15 sgg., 32-35 e 120-122.

Non debbo tacere, perchè riguarda da vicino i pittori sui quali ho portato di proposito la mia attenzione, la balorda invenzione che Antonio da Solario detto lo Zingaro sia stato collaboratore di Gentile e del Pisanello alla basilica lateranense, o quanto meno loro continuatore

sotto Eugenio IV o Niccolò V. Si tratta solo di un argomento inconsistente, col quale un raccoglitore di patrie memorie ha voluto esaltare la figura semileggendaria del rinnovatore della pittura a Napoli. Vedi B. De Dominici, *Vita de' Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*, I, Napoli, 1742, 139-140: la notizia è ricavata dai manoscritti di Giovanni Angelo Criscuolo, notaio e pittore, che ha raccolto nel 1560 memorie degli artisti napoletani, come può vedersi nella nota *A' Professori del Disegno, ed agli Amatori di esso* che al vol. cit. fa da introduzione. Con qualche riserva critica è riprodotta l'informazione, sulla falsariga del De Dominici, anche in [G. A. Moschini], *Memorie della vita di Antonio de Solario detto il Zingaro pittore viniziano*, Firenze, 1831, 14, donde la ricopia A. Ricci, op. cit., 172, n. 43.

L'errore appare più che mai grossolano oggi, che sappiamo con certezza come tutta l'attività nota di Antonio vada collocata all'incirca nell'ultimo decennio del XV e nel primo del XVI secolo. Vedi E. Modigliani, *Antonio da Solario Veneto detto lo Zingaro* in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, [I], Roma, 1907, fasc. XII, 1-21.

112. F. Gregorovius, op. cit., 709-710; L. Pastor, op. cit., 216-218.

113. G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della Pittura in Italia*, II già cit., 102-104 e 198; IV già cit., 336-337; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, V già cit., 826-827 e 897. Tra questi pittori i più noti sono Giovanni da Milano, Giottino, Giovanni e Agnolo Gaddi, Bartolomeo da Siena. Non sarà privo d'interesse notare come fra i nomi figurino anche un Guarnerio da Venezia, e, soprattutto, un Nicolò « Theotonicus ».

Per un'opera di Giottino vedi inoltre G. Vasari, ed. G. Milanesi, I già cit., 626. Per il confondersi in questo nome di Giottino di più personalità artistiche vedi A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, V già cit., 495-499.

Per gli affreschi nella chiesa della Madonna del Buon Consiglio in Roma, che possono ricondursi a questi medesimi anni, vedi A. Muñoz, *Nelle chiese di Roma — Ritrovamenti e restauri* in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, [VI], Roma, 1912, 388-391.

Per l'attività di Urbano V in vantaggio dell'arte in Roma cfr. F. Gregorovius, op. cit., 425-426.

114. F. Hermanin, *Le pitture dei Monasteri Sublacensi* ne *I Monasteri di Subiaco*, I, Roma, 1904, 513-516. Per l'estendersi fino in Puglia degl'influssi senesi vedi M. Salmi, *Appunti per la storia della pittura in Puglia* già cit.

115. F. Hermanin, *Le pitture della cappella dell'Annunziata a Cori presso Roma* ne *L'Arte*, IX, Roma, 1906, 45-52.

116. È riprodotta a p. 139 di L. Lanzi, *Terni* (*Collezione di monografie illustrate — serie I — Italia artistica, 55*), Bergamo, 1910.

L'anno oggi non è più leggibile, ma è riportato da M. Guardabassi, *Indice-guida dei Monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella Provincia dell'Umbria* (*Estratto dalla prima Statistica della Provincia dell'Umbria*), Perugia, 1872, 47.

117. Nessun cenno dell'edificio, così notevole per le pitture che lo adornano, è nelle opere che illustrano la Sabina e l'Umbria, delle quali dovrò far cenno in appresso a proposito di altri luoghi. La chiesa non è neppur nominata nel minuziosissimo *Indice delle Chiese etc.*, nè in alcun passo del libro, da [F. P. Sperandio], *Sabina Sagra e Profana antica e moderna*, Roma, 1790.

Solamente C. B. Piazza, *La Gerarchia Cardinalizia*, Roma, 1703, 194, indica la chiesa come giuspatronato della Famiglia Leonardi, seguito e citato da G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, LX, Venezia, 1853, 58. La chiesa è soltanto nominata da G. Silvestrelli, *Città, Castelli e Terre della Regione Romana*, Città di Castello, 1914, 324.

Oggi è proprietà e giuspatronato dei Marchesi Vincentini di Rieti.

Il Guardabassi, op. cit., nonostante la sua minuziosità, non fa cenno di questa chiesa. A p. 259 egli descrive alcune pitture, che dice di autore umbro del sec. XV, esistenti all'esterno, sotto il portico, nella chiesa di s. Valentino in Roccantica: da qualche decennio, per la sistemazione del piazzale d'ingresso al paese, questa chiesa è stata interrata per una buona metà della sua altezza, per modo che il portico è crollato, e soltanto più si scorge qualche traccia indecifrabile di stucco dipinto.

118. P. de Natalibus, *Catalogus Sanctorum*, Vicentiae, 1493, c. n. s., liber X, cap. CV.

Questa è la prima edizione a stampa dell'opera, già assai nota e divulgata con manoscritti, e che continuò ad avere larga fortuna: cfr. L. Hain, *Repertorium Bibliographicum*, II, p. I, Stuttgartiae, 1831, 477, num. 11676.

La composizione ne va riportata all'incirca agli anni 1370-1400. Cfr. H. Hurter, *Nomenclator literarius recentioris theologiae catholicae*, IV, Oeniponte, 1899, coll. 581-582, e bibliografia ivi, anche per le frequentissime successive edizioni.

Questo *Catalogus Sanctorum* va considerato come una delle fonti precipue per le rappresentazioni dell'arte religiosa durante il secolo XV.

119. Così nei testi raccolti da J. Viteau, *Passions des Saints Écaterine et Pierre d'Alexandrie Barbara et Anysia*, Paris, 1897; così in Jacobi a Voragine *Legenda Aurea*, rec. Th. Graesse, ed. III, Vratislaviae, 1890, cap. CLXXII (167), 789-797; così (in più passi, della *Legenda Aurea* è addirittura una traduzione, ciò che non ci deve maravigliare) nella redazione trecentesca della *Leggenda di Santa Caterina*, pp. 141-158 in *Collezione di Leggende inedite scritte nel buon secolo della lingua toscana* [racc. e pubbl. da F. Zambrini], II, Bologna, 1855, redazione poco dissimile da quella che lo stesso raccoglitore ha pubblicato nel *Catalogo di opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, Bologna, 1857, 178-181, e ha ripubblicato quindi a pp. 127-146 del *Trattato dello Spirito Santo* di Fra Domenico Cavalca *con altre pie scritture*, Imola, 1886; così in B. Mombritius, *Sanctuarium* [*seu vitae Sanctorum*], I, [Mediolani, c. 1479], cc. 160-162. Per questo incunabulo vedi L. Hain, op., vol. e parte citt., 458, num. 11544.

Per la formazione della leggenda di s. Caterina può inoltre vedersi A. Simioni, *Alcune leggende* in *Esercitazioni sulla Letteratura Religiosa in Italia nei secoli XIII e XIV* dirette da G. Mazzoni, Firenze, 1905, 77-99, e bibliografia ivi.

Per altre redazioni volgari cfr. anche a coll. 559-560, e a coll. 85 e 86 dell'*Appendice*, in F. Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII* e *XIV*, IV ed. con append., Bologna, 1884.

Per uno strano testo, nel quale la patria della santa è spostata da Alessandria a Cipro, vedi H. Delehaye, *Les Légendes hagiographiques*, Bruxelles, 1905, 64-65.

120. Per gli attributi e l'iconografia di s. Caterina vedi Ch. Cahier, *Caractéristiques des Saints dans l'art populaire*, Paris, 1867, I, 42, 48-49, 62, 167, 267, 371-372; II, 734, 743-744. Notevole quanto è osservato sulla derivazione della scena delle mistiche nozze da racconti popolari, e come un uguale racconto e l'attributo dell'anello siano passati anche ad altre sante omonime, per evidente emulazione dei panegiristi: cfr. I, 48-49 e 62. Vedi inoltre: [A.] Jameson, *Sacred and Legendary Art*, V ed., II, London, 1866, 474-491; A. B. C. Dunbar, *A Dictionary of Saintly Women*, I, London, 1904, 149-150 e bibliografia ivi

121. A. Schmarsow, *Santa Caterina in Antella* già cit.

122. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, V già cit., 878.

123. Manca negli affreschi di Spinello la scena del martirio delle ruote, ma v'è l'imagine della santa colla ruota.

Un ciclo di affreschi delle storie di s. Caterina, eseguito probabilmente nei primi decenni del secolo XVI, ma con caratteri fortemente arcaici e con evidente influsso nordico, è nella chiesa di s. Caterina a S. Vincenti, in Istria, e presenta un grande interesse iconografico. Ne è fatto un cenno puro e semplice, a proposito del restauro all'edificio promosso dalle autorità austriache, a p. 80 (*Tätigkeitsbericht*) in *Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, III f., XI, Wien, 1912.

124. Nulla ne è detto neppure nel pregevole manoscritto del canonico D. Michele Sargenti, *Dei Volsci e Pipernesi illustri*, 1886. Ringrazio il sig. Costantino Spaccesi di Piperno — pronipote dell'autore e proprietario del manoscritto — per le ricerche che mi ha permesso di fare.

125. I più antichi documenti dell'*Archivio Notarile Mandamentale* di Piperno non rimontano più in su dell'anno 1493.

126. *Archivio Notarile* di Roccantica, *Protocollo del notaio Berardo Godi*, anni 1419-1438, cc. 52-B e 53.

Sull'importanza di questo Archivo vedi F. Tonetti, *Gli Archivi Comunali di Roccantica ed Aspra in Sabina* in *Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria*, VII, Perugia, 1901, 567-576.

127. *Archivio Vaticano, Diversorum Camerae*, t. 12, c. 94. Inesattamente è chiamato Armelao Vannelli da G. Silvestrelli, op. cit., 323.

128. *Ibd., Reg. Vatic.* 381 (*Officiorum*), c. 25. Vedi anche *Roccantica* nelle *Note Storiche* pubblicate da *L'Istituto Storico Romano* in *Bollettino per gli Usi Civici e Domini popolari*, III,

Roma, fascc. 18-22, 1° ott. -1° dic. 1913, 291. Queste note su Roccantica sono state ristampate per cura del sig. Elio Duranti Valentini in un opuscolo (Rieti, 1914).

129. *Ibd., Introit. et Exit. Cam.*, t. 386, cc. 35-B, 38, 40, 41, 42, 47-B, 49-B, 52, 55, 56, 59, 62-B, 66, 68, 70-B, 74-B.

Con la qualifica di conestabile il suo nome ricorre fin dal 24 giugno 1424, e di nuovo poi dopo il 1431, nei *Registri Camerali*. Per i due ricordi più antichi vedi *Diversorum Camerae*, t. 8, c. 186-B e c. 252-B.

130. *Ibd., Introit. et Exit. Cam.*, t. 390, c. 43. Vedi ivi anche a. c. 49-B (9 dicembre 1431): « Pro Armaleo de Bastonibus de Esculo..... ».

Porgo vive grazie al prof. Giuseppe Presutti per le ricerche nell'Archivio Vaticano.

131. [A. Marcucci], *Saggio delle cose ascolane e de' Vescovi di Ascoli nel Piceno.....* publ. da un abate ascolano, Teramo, 1766, pp. CCCXIII-CCCXIV.

132. *Poema Storico della Guerra dell'Aquila con Braccio da Montone negli a. MCCCCXXIII-MCCCCXXIV* in L. A. Muratori *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, VI, Mediolani, 1742, col. 1012.

133. S. Andreantonelli, *Historiae aesulanae lt. II*, Patavii, 1673, 188-189; D. Dorio, *Istoria della Famiglia Trinci*, Foligno, 1638, 192, 204, 247, 257; P. Litta, *Le Famiglie Celebri Italiane*, I, [Milano, 1816-23], « Trinci di Foligno ». Per l'opera del Dorio cfr. M. Faloci-Pulignani, *Le arti e le lettere alla Corte dei Trinci*, Foligno, 1888, 4, n. 1.

134. P. Iovio, *Vita Sfortiae clariss. Ducis*, Romae, 1539, c. XXVIII (cap. L): P. Iovii *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Florentiae, 1551, 85 (in ambedue le opere il Giovio lo chiama Armalerio); S. Andreantonelli, op. cit., l. cit.

135. Sono debitore di queste notizie alla gentilezza del dott. cav. Cesare Mariotti, bibliotecario della *Comunale* di Ascoli Piceno.

136. Lo zoccolo è alto m. 1.22, la zona dipinta con le *Storie di s Caterina* m. 2.10. Le pareti maggiori sono larghe m. 6.80, le minori m. 4.85.

137. M. Faloci Pulignani, *Le arti e le lettere alla Corte dei Trinci* già cit., 38-41.

138 A Lorenzo e Jacopo li attribuisce A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 176 Precedentemente erano stati detti simili ad affreschi del Nelli, ma meno difettosi (G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della Pittura in Italia*, IX già cit., 59), ed assegnati a Bartolomeo di Tommaso (M. Faloci Pulignani, *Le arti e le lettere alla Corte dei Trinci* già cit., 12 e 49-52) e al Nelli (M. Faloci Pulignani, *Foligno (Collezione di monografie illustrate - serie I - Italia artistica, 35)*, Bergamo, 1907, 55-56); in seguito vi si è veduto piuttosto un seguace del Nelli non dissimile dai Sanseverinati (A. Colasanti, *Affreschi nella cappella di S. Aldebrando in Fossombrone* già cit., 372).

Uno studio recente, notevolissimo per i contributi che porta alla conoscenza dell'arte umbro-marchigiana, permette di concludere che, esclusa la cappella dipinta dal Nelli, almeno tre pittori hanno atteso, avanti l'anno 1424, alla decorazione del Palazzo Trinci. Il primo (cui si debbono le *Storie di Romolo e Remo*) conobbe l'arte fabrianese e sentì l'influsso di Gentile e dei Sanseverinati, il secondo fu un seguace di questo, ma subì più particolarmente il fascino della miniatura francese, il terzo fu un seguace di Ottaviano Nelli: cfr. M. Salmi, *Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno* nel *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, [XIII], Roma, 1919, 139-180.

139. *Acta Sanctorum Aprilis* t. II (18 apr.), Antverpiae, 1675, 528-529; A. Borgia, *Istoria della Chiesa, e Città di Velletri*, Nocera, 1723, 90-93 (anche per la forma latina di *Liberato*, in cui il popolo traduce il nome d'origine greca del santo); Ch. Cahier, op. cit., I, 433, e n. 3; II, 513.

140. Sembra però che egli inclini ad assegnare, con scarsa critica, tutti gli affreschi dell'abside — esclusi quelli del semicatino rifatti nel sec. XVIII — alla mano di Jacopo da Roccantica. Cfr. M. Guardabassi, op. cit., 116-117. La data così letta ha ogni carattere di verisimiglianza, e, a ogni modo, della più stretta approssimazione. Si corregge così l'erronea e inammissibile data del 1204 letta da G. A. Guattani, *Monumenti Sabini*, II, Roma, 1828, 128-130, e che tutti finiscono per ricopiare di lui. Cfr., infatti, G. Marocco, *Monumenti dello Stato Pontificio e relazione topografica di ogni paese — Sabina e sue memorie*, II, Roma, 1833, 124-125; G. Moroni, op. cit., LX, 55; A. Palmieri, *Topografia statistica dello Stato Pontificio*, p. III, Roma, 1858, 95.

Erra del pari, leggendo 1354, F. Cancellieri, *Osservazioni..... sopra l'originalità della Divina Commedia di Dante*, Roma, 1814, 37.

Riporta invece dal Guardabassi, esattamente, G. Strafforello, *La Patria — Geografia dell'Italia — Provincia di Perugia*, Torino, 1895, 218.

141. Pur senza menzione dei dipinti, di questo romitorio è ricordo in alcuni scrittori che si sono occupati della regione, e che hanno completamente dimenticato la chiesetta di S. Caterina. Cfr. [F. P. Sperandio], op. cit., *Indice delle Chiese etc.*, num. 105; G. Marocco, op. cit., vol. cit., 139; A. Palmieri, op. cit., 100; G. Strafforello, op. cit., 228; F. Rizzatti, *L'Umbria Verde*, II, *Le città minori*, Bologna, 1912, 209.

142. A. Bertini Calosso, *Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano* in *Archivio della R. Soc. Rom. di Storia Patria*, XXX, Roma, 1907, 233-236.

143. A. Guattani, op. cit., 118-119; G. Marocco, op. cit., 89; A. Palmieri, op. cit., 96; M. Guardabassi, op. cit., 117; F. Cancellieri, op. cit., l. cit. L'importanza del monumento e di alcune pitture dell'abside meno recenti è posta in rilievo da A. Calza, *La Chiesa di S. Maria di Fianello in Sabina* in *Rassegna d'Arte antica e moderna*, a. III, v. I, Milano, 1916, 281-288.

144. L. Lanzi, *Terni* già cit., 143 (riprod.).

145. T. Livi *ab Urbe condita* I, 57-60.

Per l'iconografia della storia di Lucrezia vedi anche C. Ricci, *Il Cagnacci e « Lucrezia Romana »* in *Atti e Memorie della R. Accademia di S. Luca*, III, *Annuario MCMXIII-MCMXIV*, Roma, 1915, 109-131.

146. « L'horloge, quoique fort convenable aux mains de la Prudence qui a besoin de savoir « exactement l'heure, est un de ses plus rares attributs ». Vedi Didron, *Iconographie des quatre vertus cardinales* in *Annales Archéologiques* par Didron Aîné, XX, Paris, 1860, 55.

147. T. Livi I, 58.

Non le parole ma il racconto deriva del resto direttamente da Livio il Boccaccio per la storia di Lucrezia Romana nel suo libro *de claris mulieribus*, diffusissimo, e già volgarizzato nel XIV secolo da Donato di Lorenzo degli Albanzani e da frate Antonio da S. Lupidio, marchigiano; la versione di quest'ultimo fu poi ritradotta poco dopo in fiorentino da Niccolò Sassetti. Per gli Autori latini dai quali il Boccaccio attinge di preferenza per questa sua opera, per i volgarizzamenti, per le edizioni, vedi A. Hortis, *Studi sulle opere latine del Boccaccio*, Trieste, 1879, 98-99, 317-323, 416-424, 600-604, 756.

Sulla derivazione del Boccaccio da Livio nel libro delle donne illustri, vedi anche *Cenni di Giovanni Boccacci intorno a Tito Livio* commentati da A. Hortis, Trieste, 1877. Per le derivazioni in genere del Boccaccio dai latini cfr. [G.] Schück, *Boccaccios lateinische Schriften historischen Stoffes besonders in Bezug auf die alte Geschichte* in *Jahrbucher für Philologie und Paedagogik*, II abt., a. XX (*Neue Jahrbücher für Philologie und Paedagogik*, a. XLIV, v. CX), Leipzig, 1874, 467-488, e anche P. de Nolhac, *Boccace et Tacite* in *École française de Rome — Mélanges d'archéologie et d'histoire*, XII, Paris, 1892, 125-148. Per fonti, traduttori, imitatori del *de cl. mulier.* del Boccaccio vedi anche L. Torretta, *Il « Liber de claris mulieribus » di Giovanni Boccaccio* in *Giornale Storico delle Letter. Ital.*, Torino, 1902, XXXIX, 252-292 e XL, 35-65.

148. Così la *Temperanza* ha l'acconciatura del balzo sul capo. Cfr. in proposito G. Bariola, op. cit., 368; V. Leonardi, *Affreschi dimenticati del tempo di Martino V* già cit., 301, e n. 1; P. Toesca, *La Pittura e la Miniat.* già cit., 286-287.

149. A. Colasanti, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino* già cit., spec. 417-420 e 422-427.

150. L. Boffi, *Il Palazzo Vitelleschi in Corneto Tarquinia*, Milano, 1886, 4. Degli affreschi si parla a p. 8: « Le figure dei dipinti sono disegnate poco correttamente rispetto all'epoca e « con una certa ingenuità per quanto abbiano impronta assai vera ».

L'argomento delle pitture non è però compreso, come del resto da nessun altro prima di oggi se ne è tentata l'interpretazione. Alla tavola XV è riprodotto, a colori, lo stemma Vitelleschi dipinto nell'anticappella, nonchè, col solo contorno in nero, la figura della *Fortezza*.

151. P. Jovii *Elogia virorum bellica virtute illustrium* già cit., 87-88; F. Ughello, *Italia Sacra*, ed. II, t. III, Venetiis, 1718, coll. 168-170; L. A. Muratori, *Annali d'Italia* già cit., IX, 158-185; L. Pastor, op. cit., 290-294. Anche uno strano legame esterno unisce gli affreschi di Corneto a quelli di Roccantica e di Foligno, in quanto il cardinale Vitelleschi ha fatto impiccare Armelleo de' Bastoni e strangolare Corrado Trinci. Vedi le opere testè ricordate, e anche D. Dorio, op. cit., 229-238.

152. L. Dasti, *Notizie storiche archeologiche di Tarquinia e Corneto*, Roma, 1878, 407-408. Della *Cronaca* è parola a p. 387. Vedi rispettivamente a pp. 185 e 164 della 2ª ed., curata da G. Scotti, Corneto Tarquinia, 1910.

Quanto alle pitture non è in quest'opera che un fugace accenno impreciso a pag. 410 (pag. 187 della 2ª ed.).

153. Nessuna speranza sussiste di poter ritrovare l'imagine del Cardinale Vitelleschi che il Giovio (op. testè cit., 88) dice « depicta in magno conclaui eius domus Corneti ».

154. A. Colasanti, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino* già cit., 455.

155. Sull'edificio e su Antonio Colonna vedi G. Presutti, *I Colonna di Riofreddo* in *Archivio della R. Soc. Rom. di Storia Patria*, XXV, Roma, 1913, 101-132.

Si deve al Presutti, intelligente e appassionato conoscitore delle memorie storiche e artistiche della regione, se l'importante ciclo pittorico è stato, a suo tempo, reso noto agli studiosi.

156. V. Leonardi, *Affreschi dimenticati del tempo di Martino V* già cit., 287-308; Idm., *La tavola della Madonna della Neve* già cit., 25.

157. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 159-164; P. Toesca, *Masolino da Panicale* già cit., 69.

158. A. Colasanti, *L'Aniene* (*Collezione di monografie illustrate, serie I, Italia artistica*, 21), Bergamo, 1906, 70-73.

159. G. Vasari, ed. G. Milanesi, II già cit., 66 e 294, n. 1.

160. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 160; Idm., *Di Arcangelo di Cola da Camerino* ne *L'Arte*, XIII, Roma, 1910, 377-381; L. Venturi, *A traverso le Marche* già cit., 19-20. Vedi inoltre: M. Santoni, *Un trittico bruciato di Arcangelo di Cola da Camerino* in *Nuova Rivista Misena*, a. III (1890), Arcevia, 1891, 187-188; G. De Nicola, *Di alcuni dipinti del Casentino* ne *L'Arte*, XVII, Roma, 1914, 257-264.

Per l'attribuzione ad Arcangelo di Cola della tavola di Masolino per s. Maria Maggiore, attribuzione formulata allorchè s'ignoravano i frammenti che sono a Napoli, vedi G. Vasari, ed. G. Milanesi, II già cit., 294, n. 1.

Per l'identificabilità con Arcangelo di Cola da Camerino di un Arcangelo di Ghese di Vanni da Camerino vedi inoltre V. Aleandri in U. Thieme u. F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, II, Leipzig, 1908, 63-64, e bibliogr. ivi.

161. L. Venturi, *A traverso le Marche* già cit., 19.

162. Sono andati distrutti, non molti anni fa, gli affreschi che decoravano la chiesa dell'abbazia di s. Giorgio, i cui ruderi ancora veggonsi a un chilometro da Riofreddo, presso le « Quattro Strade », non lungi dalla stazione ferroviaria: G. Presutti, op. cit., 108; V. Leonardi, *Affreschi dimenticati del Tempo di Martino V* già cit., 306-307.

163. Opportunamente è stato notato come questo pittore rappresenti il divulgarsi delle forme portate a Roma dai grandi maestri del principio del secolo XV: cfr. V. Leonardi, *Affreschi dimenticati del tempo di Martino V* già cit., 301; A. Muñoz in U. Thieme u. F. Becker già cit., I, Leipzig, 1907, 578.

164. Per l'attribuzione ad Antonio da Alatri di una *Madonna col Bambino* che è nel depositorio della Pinacoteca Vaticana, vedi G. Bernardini, *Spigolature nel magazzeno della Galleria Vaticana* in *Rassegna d'Arte antica e moderna*, a. III, v. I, Milano, 1916, 80 e fig. 7.

165. C. Ricci, *Per l'Iconografia Lauretana* in *Rassegna d'Arte antica e moderna*, a. III, v. I, Milano, 1916, 265-274. Vedi anche A. Colasanti, *Loreto* (*Collezione di monografie illustrate, serie I, Italia artistica, 54*), Bergamo, 1910, 52-53.

166. F. Hermanin, *Le Pitture dei Monasteri Sublacensi* già cit., soprattutto a pp. 516-531.

167. F. Gori, *Viaggio pittorico antiquario da Roma a Tivoli e Subiaco*, Roma, 1855, 45.

168. Oltre il lavoro fondamentale, già cit., di F. Hermanin, vedi: A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 166; A. Colasanti, *L'Aniene* già cit., 125-126; A. Colasanti, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino* già cit., 456-457 in nota.

169. A. Sonsini da Capestrano, *Maria Santissima de' Bisognosi sul Monte Pereto - Rocca di Botte ne' Marsi nel XIII centenario della sua traslazione*, Mondovì, 1910, 54-58, 80-83.

170. G. Della Valle, *Lettere Sanesi*, II, Roma, 1785, 199, n. 1. Il documento, che conservasi nell'*Archivio Notarile* di Velletri, è stato pubblicato integralmente da E. Novelli, *In morte di Raimondo Cesarelli*, Velletri, 1866, 21-22, n. 5.

Non è inverosimile l'ipotesi che possa essere di questo Giovanni l'affresco, della fine del Trecento, scoperto da un paio d'anni nell'abside della Cattedrale sotto la sedia episcopale e rappresentante la *Madonna col Bambino e Santi*: vedi A. Gabrielli, *La Cattedrale di Velletri nella storia dell'arte*, Velletri, 1918, 54-56.

171. Concordano nell'identificazione gli autori citati nella nota precedente: i documenti ci dicono Luciano figlio di Giovanni, pittore da Velletri. Vedi anche A. Gabrielli, *Cittadini illustri veliterni*, Roma, 1904.

172. G. Della Valle, op. cit., 199. I documenti (Siena, *R. Archivio di Stato, Spedale, Conti Correnti N, 1436-1444*) sono trascritti da E. Novelli, op. cit., 22-27. Alle indicazioni date da questo A. occorre aggiungere quella di c. 533: così gentilmente mi comunica Giacomo De Nicola.

173. G. Della Valle, op. cit., 199, e n. 1, e III, Roma, 1786, tavola in rame in fondo al volume. La scritta con la data, riprodotta in questa tavola, oggi non si distingue più chiaramente.

174. I pregi della tavola di Velletri sono esaltati da M. Logan Berenson (*Opere inedite di Bicci di Lorenzo* in *Rassegna d'Arte antica e moderna*, a. II, v. I, Milano, 1915, 209-214, e fig. a p. 210), che l'attribuisce a Bicci di Lorenzo e vi riconosce richiami all'arte del Sassetta.

175. G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della Pittura in Italia*, IX già cit., 84; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 164; A. Bertini Calosso, *Le mostre retrospettive in Castel Sant'Angelo* ne *L'Arte*, XIV, Roma, 1911, 450.

176. Il quadro fu eseguito per l'antica chiesa di s. Maria Novella degli Agostiniani, dipoi detta di s. Benedetto, in Perugia: cfr. [B. Orsini], *Risposta alle Lettere Pittoriche del signore Annibale Mariotti*, Perugia, 1791, 105-106.

Dall'Orsini, che primo nomina Lello, desume la notizia L. Lanzi (*Storia Pittorica della Italia* già cit., II, 23): questi, dopo aver detto di pitture di Fiorenzo di Lorenzo e di Bartolomeo Caporali con la data del 1487 a Perugia, nomina sùbito appresso, come un altro dei pittori di quella città, Lello e ricorda la sua tavola. La frettolosa consultazione del Lanzi ha indotto all'asserzione errata che la tavola porti l'indicazione dell'anno 1487 (G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, XX, München, 1850, 53), mentre è più vecchia di almeno quarant'anni. Questo errore, e l'altra notizia non meno inammissibile (P. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, p. I, XIX, Parma, 1824, 94) che Lello fosse ancor vivo nel 1520, hanno fatto attribuire al pittore veliterno « per ragione di cronologia » (B. Magni, *Storia dell'arte italiana*, II ed. rived. ed accresc., II, Roma, 1905, 219-220) la tavola votiva — forse del 1483 — raffigurante *S. Eleuterio*, che, proveniente dal Museo Borgia in Velletri, trovasi ora a Napoli nella Pinacoteca del Museo Nazionale (sala VI, num. 9) ed è opera posteriore, di un artista locale assai più misero. Vedi per questo dipinto A. De Rinaldis, op. cit., 74.

Nulla più che il semplice ricordo del nome di Lello è negli storici locali: vedi B. Theuli, *Teatro historico di Velletri*, Velletri, 1644, 206 (e anche a pag. 201 della nuova ed. curata da C. Bertini: B. Teoli, *Teatro istorico di Velletri*, Velletri, [1885]) e A. Gabrielli, *La Cattedrale di Velletri etc.* già cit., 55-56. Solo una via, intitolata al suo nome, ricorda oggi in patria il pittore: cfr. A. Tersenghi, *Velletri e le sue contrade*, Velletri, 1910, 55.

177. Per l'attribuzione di questi affreschi ai pittori veliterni sopra ricordati vedi B. Magni, op. cit., 220. Vedi anche A. Gabrielli, *Illustrazioni storico-artistiche di Velletri*, Velletri, 1907, 29, 38, 84.

Precise indicazioni topografiche sulla città di Velletri e sul territorio circostante sono fornite da A. Tersenghi, op. cit.

178. Benedetto Mellini, bibliotecario della regina Cristina di Svezia, riporta la scritta così come io la riferisco, e, ricordando il quadro di Giovenale in s. Maria d'Aracoeli, dice che dipinse verso il 1400 (*Dell'Antichità di Roma* ms. già nell'*Archivio Vaticano* e portato quest'anno nella *Biblioteca Vaticana, Misc. Arm. VI, 38*, c. 19). Dal Mellini, che cita, trascrive Pil. Rondinino, *De S. Clemente papa et martyre ejusque basilica in urbe Roma*, Romae, 1706, 313, mentre più diffusi dati sulle pitture sono nella descrizione anonima (*Pitture nel Titolo di S. Clemente riconosciute d'ordine della Sta di N. Sigre questo dì 13 maggio 1715*) contenuta nella miscellanea raccolta dal cardinale Giuseppe Garampi (*Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 9023*, cc. 212-215).

In una raccolta epigrafica (*R. Biblioteca Angelica*, ms. *1729*, c. 3) il nome di Giovenale è seguito dall'indicazione dell'anno 1226: giustamente è stato osservato che la data è relativa ad altra pittura, ovvero è da correggersi in 1426 (G. B. De Rossi, *Raccolta di iscrizioni romane relative ad artisti ed alle loro opere nel medio evo compilata alla fine del secolo XVI* in *Bollettino di Archeologia Cristiana*, s. V, a. II, Roma, 1891, 97-98). Il nome del pittore è seguito dalla data 1353 nelle schede epigrafiche di Ferdinando Ughelli (*Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 9141*, c. 187-B), mentre la scritta è riportata due volte senza alcuna indicazione di anno nelle schede epigrafiche di Giuseppe Maria Suarès (*Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 9140*, cc. 28 e 127). Meglio che corrette, queste date vanno forse ripudiate, come relative ad altre pitture: a ogni modo, ciò che sappiamo di Giovenale da Orvieto, e che io qui appresso riferisco, ci è sufficiente per stabilire che egli ha lavorato nella prima metà del Quattrocento.

Per mera svista materiale l'anno 1400, fissato dal Mellini quale termine cronologico per l'attività di Giovenale, è stato trascritto 1299 (prendendosi per una I la terza C della data scritta in numeri romani) da M. Armellini, *Le Chiese di Roma*, II ed. accresciuta e migliorata, Roma, 1891, 134.

È doveroso che io colga questa occasione per ricordare quale prezioso aiuto si trovi, per siffatte indagini, nelle schede di Enrico Stevenson sulle *Pitture delle Chiese di Roma* (*Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 10577*).

179. Teodoro Amayden, *Delle famiglie Romane nobili* (ms. nella *R. Biblioteca Casanatense, E III 11 (1335)*, c. 482); F. Casimiro, *Memorie istoriche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli di Roma*, Roma, 1736, 192; V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, I, Roma, 1869, 136, num. 497.

180. Iniziato nel 1485 da Luigi Capponi e da Giacomo di Domenico della Pietra: cfr. A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, VI, *La Scultura del Quattrocento*, Milano, 1908, 970.

181. Per i lavori eseguiti nella chiesa di s. Clemente, fino all'apertura entro la parete della navata di destra della cappella dei ss. Cirillo e Metodio, iniziata nel 1882 per ordine di Leone XIII, vedi L. Nolan, *The Basilica of S. Clemente in Rome*, II ed., Grottaferrata, 1914.

182. L. Lanzi, *Storia Pittorica della Italia* già cit., II, 14. Dunque per Giovenale da Orvieto, del pari che per Lello da Velletri (vedi più sopra a n. 176), una tradizione erronea si è formata per la lettura poco accurata dell'opera del Lanzi, e si è perpetuata per la trascuranza delle fonti. Il Lanzi ha certamente avuto conoscenza delle fonti manoscritte, che io ho citato, esistenti nella *Biblioteca Vaticana*.

183. A. Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, p. I moderna, Roma, 1839, 173-174.

184. G. Melchiorri, *Guida metodica di Roma e suoi contorni*, Roma, 1836, 269.

185. L'affresco è ritenuto contemporaneo probabilmente del mosaico da G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della Pittura in Italia*, II ed., I, Firenze, 1886, 129, n. 2. Pur riferendo l'attribuzione a Giovenale da Celano, vi ha però esattamente scorto un lavoro della fine del secolo XIII D. Angeli, *Le Chiese di Roma*, Roma, [1903], 99.

186. A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, III, *L'Arte Romanica*, Milano, 1904, 893.

187. Nelle schede del Suarès, che ho citate più sopra, è riportata due volte la scritta:

Salli
de Cela
no hoc
opus fecit

Per altro il Mellini (ms. più sopra cit., c. 18), nel ricordare alcune pitture assai malandate in alto della nave centrale di s. Clemente, fra cui una figura di s. Francesco, dice essere ivi in una scritta ricordo dell'anno 1416 « et a mano sinistra la figura et il nome di chi fece « fare esse pitture, che fu tale *Salli de Celano*, ma di queste figure pochi vestigij vi restano al « presente ». Il Mellini, preciso e penetrante, ha interpretato la figura, coll'aiuto della scritta, come il ritratto di chi ordinato gli affreschi: poichè le due trascrizioni del Suarès sopra riferite sono nulla più che appunti assai affrettati, dovremo forse leggere *fieri fecit* invece di *fecit*, e concludere che Salli da Celano non è stato il pittore, ma il committente?

188. L. Fumi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma, 1891, 108, 142, 370, 506.

189. I vari affreschi quattrocenteschi che rimangono a Orvieto sono accuratamente ricordati da P. Perali, *Orvieto*, Orvieto, 1919, 105-112.

190. Così è di quel Cola da Orvieto, del quale sarebbe esistito a Roma un quadro con caratteri della scuola di Gentile (G. Rosini, *Storia della Pittura Italiana*, III, Pisa, 1841, 168 e 185, n. 16); così dei pittori i cui nomi sono rivelati da A. Rossi, *Spogli vaticani* in *Giornale d'erudizione artistica*, VI, Perugia, 1877, 262 sgg.

191. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 166. Cosa « alemanna » la giudicava M. Guardabassi, op. cit., 67.

192. Per il trovamento di questo affresco vedi A. Nibby, op. cit., 471.

193. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VI già cit., 944 e fig. 640.

194. Per le inscrizioni arabe nelle pitture di Gentile, e per tutte le importanti discussioni fatte in proposito, vedi R. Sewell, *Arabic inscriptions on textiles* in *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland for 1907*, London, 1907, 163-164; W. Bombe, *Le opere di Gentile da Fabriano alla mostra d'arte antica umbra* in *Augusta Perusia*, II, Perugia, 1907, 113-115; E. Teza, *Per una firma di Gentile*, *ivi*, 145; U. Gnoli, op. cit., 28 e n. 1; A. Colasanti, *Gentile da Fabriano* già cit., 54 e n. 2.

195. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1], 166-167 e fig. 89.

196. B. Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, II ed., New-York, [1909], 175 (p. 146 della I ed., s. a., ma 1897). A. Venturi (*Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 201, n. 1) stima invece trecentesca questa pittura.

197. G. Tambroni, *Osservazioni sulla immagine dell'imperatore Carlo Magno che trovasi nel Museo Cristiano della Biblioteca Vaticana* nelle *Dissertazioni dell'Accademia Romana di Archeologia*, I, p. II, Roma, 1823, 247-256. La pittura è stata donata a Benedetto XIV dai chierici regolari teatini. Lo scrittore, pur dubbioso, non sa però rinunziare all'idea - espressa anche nel cartellino sulla cornice - che la figura sia contemporanea al personaggio rappresentato, e perciò ripresa dal vero!

198. Un affresco rappresentante l'*Annunciazione* - che era stato giudicato del secolo XV, non posteriore a Masaccio - vedevasi all'esterno della chiesa di s. Maria delle Grazie, accanto all'ospedale della Consolazione, sulla parete verso il cimitero, ed è andato distrutto nei lavori per i quali la chiesa è stata trasformata in una nuova corsia dell'ospedale. Vedi A. Belli, *La Chiesa di S. Maria delle Grazie contigua all'Arcispedale della Consolazione*, Roma, 1833, 15; M. Armellini, op. cit., 536.

199. F. Hermanin, *Le pitture della Cappella dell'Annunziata a Cori* già cit.; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 166.

200. P. Toesca, *Michelino da Besozzo* già cit.

Il Lanzi (*Terni* già cit., 54-58), accettando senz'altro una data falsa che è nella cappella, crede gli affreschi del 1350, e ne trae argomento per dimostrare il sollecito divulgarsi del poema dantesco in Umbria. Il prof. Toesca non è ritornato, come prometteva, sull'argomento, ma mi comunica che, avendo riveduto gli affreschi, ne assegna ora la data alla metà circa del secolo XV.

201. Per la diffusione della pittura gotica in Abruzzo e nel Mezzogiorno vedi P. Piccirilli, *I freschi della Cappella Caldora nella Badia di S. Spirito di Sulmona* ne *La Rivista Abruzzese di scienze, lettere ed arti*, X, Teramo, 1895, 381-388 e 446-453; Idm., *Gli affreschi della Cappella Caldora in Santo Spirito di Sulmona* ne *L'Arte*, XV, Roma, 1912, 385-395; A. Filangieri di Candida, *Tardi riflessi dell'arte di Pietro Cavallini nel Quattrocento* in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, XXXVIII (s. II, v. XIII), Napoli, 1908, memoria num. 3 (affreschi del primo quarto del sec. XV nella cappella di s. Antonio abate a Sant'Angelo d'Alife, in Campania); M. Salmi, *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, già cit., 159, n. 2 (per le pitture che in Puglia si collegano al gotico quattrocentesco, contrastando al persistere del manierismo bizantino); A. Colasanti, *Gentile da Fabriano* già cit., 40-41, 85-86; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 155-158; VII[IV] già cit., 160-170.

Una pittura che, nella provincia romana, attesta alquanto più tardi di quelle già studiate la persistente introduzione di forme gotiche è l'affresco (*Madonna col Bambino in trono fra i ss. Benedetto e Scolastica*) nella lunetta della porta che dal chiostro mette nel vestibolo di s. Scolastica, a Subiaco (A. Venturi, *Storia dell'Art. Ital.*, VII[1] già cit., 166).

202. Attilio Rossi si propone d'illustrare una serie d'affreschi da lui ritrovati a Genazzano, cappella di Santa Croce, che vanno riportati ai primi decenni del sec. XV. L'esagerato manierismo calligrafico nelle vesti, nei contorni, nei tratti fisionomici; fanno ritenere che queste pitture non appartengano al movimento più schietto e più nazionalizzato di cui si è tenuto parola, ma che vi abbia preponderanza l'elemento forestiero, probabilmente francese, per mezzo di miniature forse attraverso la via di Napoli.

203. Di una « scuola alatrina » parla, e con lui si può convenire, V. Leonardi, *Affreschi dimenticati del tempo di Martino V* già cit., 302.

204. A. Muñoz, *Monumenti d'arte della Provincia Romana — Studii e Restauri* in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, [VII], Roma, 1913, 262-263 e 294-298.

205. A. Muñoz, *Monumenti d'arte della Provincia Romana — La Chiesa di S. Maria a Fiume in Ceccano e le sue pitture* in *Rassegna d'Arte*, XI, Milano, 1911, 121-125.

206. Intanto i monumenti sono studiati minuziosamente dai primi archeologi: nel 1424 Ciriaco d'Ancona visita Roma per la prima volta. Cfr. R. Lanciani, *Storia degli scavi etc.* già cit., 46.

207. G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, II già cit., 246 e 362; A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1] già cit., 81; P. Toesca, *Masolino da Panicale* già cit., 50. Sull'inspiratore degli ideali mistici nella pittura dell'Angelico vedi I. Maione, *Fra Giovanni Dominici e Beato Angelico* ne *L'Arte*, XVII, Roma, 1914, 281-288 e 361-368.

208. A. Venturi, *Storia dell'Arte Ital.*, VII[1], già cit., 402-430. Più specialmente, per la sua particolare attività attorno a Roma, vedi *ivi*, 416-418; Idm., *Beato Angelico e Benozzo Gozzoli* ne *L'Arte*, IV, Roma, 1901, 28-29; G. Pacchioni, *Un affresco del Gozzoli in S. Paolo fuori le mura*, *ibdm.*, XII, 1909, 447; Idm., *Gli inizi artistici di Benozzo Gozzoli*, *ibdm*, XIII, 1910, 423-442; R. Papini, *L'opera di Benozzo Gozzoli in S. Rosa di Viterbo*, *ivi*, 35-42.

Per l'influsso esercitato a Viterbo dalle opere di Benozzo, troviamo a Vetralla, nella chiesa di s. Francesco — con evidentissimi caratteri d'imitazione da lui — gli affreschi di *S. Orsola con le Vergini* e di *S. Bernardino da Siena con angeli*: cfr. A. Muñoz, *Il ripristino della chiesa di s. Maria Nuova di Viterbo e il s. Francesco di Vetralla* in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, [VI], Roma, 1912, 138-140, e tav. II.

Uguale testimonianza ci è data a Gallese dalla tavola (*Madonna col Bambino fra santi ed angeli*) che è nella Cattedrale, e dall'affresco della chiesa di s. Famiano (*S. Silvestro chiude la bocca al drago*).

Nel corrente anno Roberto Papini ha ritrovato a Piperno, nel Monastero di s. Chiara, una pregevole testa del *Redentore*, frammento di un affresco staccato di Benozzo, evidentemente contemporaneo alla tavola di Sermoneta, e perciò da riportare alla probabile seconda venuta del pittore nel Lazio dopo i lavori di Montefalco.

209. « Mantegna dell'Italia Media » chiama Melozzo G. Cantalamessa, *L'Affresco dell'* « *Annunziazione* » *nel Pantheon*, in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione*, [III], Roma, 1909, 281-287.

E bene dice A. Venturi (*Storia dell'Arte Ital.*, VII, p. II, Milano, 1913, 62) che l'esempio di Melozzo resta « nel fondo, nell'anima dell'arte italiana ».

La figura 1 è tratta da fotografia del rev. D. Venceslao Belè, vicario di Ponique (Gorizia); le figure 28 e 36 sono tratte da fotografie Alinari; la figura 40 è tratta da fotografia Moscioni. Tutte le altre figure e tutte le tavole sono da riproduzioni del Gabinetto Fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione.

Con questo fascicolo (Settembre-Dicembre 1920) che completa il 14° volume del *Bollettino d'Arte*, la Casa Editrice E. Calzone (Via del Collegio Romano, 6 - Roma) cessa la propria opera, dopo aver superato gravi difficoltà nell'allestimento specialmente degli ultimi due volumi.

Passando ora ad altri la pubblicazione del *Bollettino* stesso, la Casa Editrice Calzone avvisa che ad essa deve rivolgersi chiunque intenda acquistare fascicoli e volumi delle annate 1-14 (1907-1920).

CRONACA

DELLE BELLE ARTI

Supplemento al BOLLETTINO D'ARTE

E. CALZONE - EDITORE

ANNO VII. - MCMXX

INDICE DELLA "CRONACA DELLE BELLE ARTI,,

Supplemento al BOLLETTINO D'ARTE

A

Acuto (Roma) - Statua di legno, p 61.
Aeken, vedi: *Bosch*.
Aelst (Pietro van), arazziere, 27.
Albani Francesco, 7, 26, 46.
Alciati Ambrogio, 72.
Allegri, vedi: *Correggio*.
Alunno Nicolò, 26.
Amerighio, Amerisio, Merisi, vedi: *Caravaggio*
Ancona - Pinacoteca Civica, 1
— Chiesa dei Servi, 1.
— Fontana di piazza Garibaldi, 2.
— Chiesa di S. Francesco in Alto, 2, 6.
— Chiesa di S. Agostino, 3, 6.
— Chiesa di S. Maria della Piazza, 3.
— Chiesa di S. Domenico, 3, 4, 8.
— Chiesa di S. Francesco, 4;
— Chiesa di S. Nicola, 5.
— Loggia dei Mercanti, 6.
— Palazzo Ferretti, 6.
— Chiesa di S. Francesco delle Scale, 7;
— Palazzo Benincasa, 8.
— Chiesa del Sacramento, 9.
Antonio di Mazzone dei Domenichi da Faenza, pittore, 26.
Appiani Andrea, 60.
Ardili Andrea, orafo, 33.
Arpesani Cecilio, architetto, 63.
Arte musicale e drammatica, 45, 46.
Ascoli Piceno - Pinacoteca Civica, 8.
Asola (Mantova) - Palazzo Beffa-Negrini, 62.
Assisi - Basilica di S. Francesco, 2, 60.
— Chiesa di S. Chiara, 55.
Astrone - torrente - (Siena), 17, 19, 21, 23.
Atene - R. Scuola Archeologica Italiana, 10, 34, 35, 51.
— Acropoli, 10, 11, 35, 36, 51.
— Areopago, 35.
— Partenone, 10, 35.
— Tempio di Athena Nike, 35.
— Eretteo, 10, 35.
— Museo Nazionale, 10, 11, 35, 54.
— Museo dell'Acropoli, 35.
— Portico di Eumene, 35, 52, 53.
— Piccola Metropoli, 10, 35, 52, 54.
— Altare di Zeus Polieus, 10, 35.
— Portico presso l'Odeion, 52.
— Odeion di Erode Attico, 53, 54.
— Porta Beulè, 53, 54.
Atene - Monumento coregico di Nicia, 54.
— Altare d'Athena Polias, 10.
Atri (Teramo) - Cattedrale, 56.
Avelli Xante, maiolicaro, 58.
Aversa (Caserta) - Chiesa di S. Lorenzo, 56.

B

Bagazzotti Camillo, pittore, 25.
Baglione-i Giovanni, 27.
Bagnolo Mella (Brescia) - Palazzo Avogadro, 64.
Barbieri, vedi: *Guercino*.
Barocci-io Federico, 6, 7, 26.
Bartolomeo (Fra Baccio della Porta detto Fra), 2, 15.
Bellini Filippo, 26.
Bellini Giovanni, 16.
Bellini Jacopo, 65.
Beltran Massis Federico, 72.
Benedetto da Maiano, 28.
Bergamo - Chiesa di S. Bartolomeo, 24.
— Chiesa di S. Bernardino, 24.
— Chiesa di S. Spirito, 24.
— Palazzo dell'Istituto Tecnico, 44.
— Palazzo della Ragione, 44.
— Palazzo del Broletto, 44.
— Palazzo della R. Procura, 44.
Berlinghieri Bonaventura, 64.
Berlino - Museo, 24, 27.
Bernini G. L., 28, 49, 50, 51.
Berrettini, vedi: *Cortona*.
Bertucci Niccolò, 2.
Bevagna (Perugia) - Chiesa di S. Silvestro, 62.
Bibiena Ferdinando, 2.
Bigari Vittorio Maria, 2.
Bologna - R. Pinacoteca, 6, 40, 42, 62.
— Chiesa di S. Francesco, 15, 42, 65.
— Chiesa di San Luca, 15, 16.
— Chiesa di S. Stefano, 16.
— Edificio in piazza Malpighi, 42.
— Ex Oratorio di S. Leonardo, 45.
— Palazzo del Podestà, 64.
Bologna (Andrea da), 2.
Bologna (Vitale da), 2.
Bonsignori Stefano, 43.
Bordone Paris, 2.
Bosch (Girolamo Aeken detto), 4.
Boscoli Andrea, pittore, 26.
Brusasorci (Domenico Riccio detto), 44, 65.
Burano (Venezia) - Chiesa di S. Martino, 42.

C

Cagnacci o *Canlassi Guido*, 62.
Caliari Carlo, vedi: *Carletto.*
Caliari Paolo, vedi: *Veronese.*
Canepina (Roma) - Municipio, 58.
Canerio, 65.
Canlassi vedi: *Cagnacci.*
Cantarini Simone, 30.
Canuti Domenico Maria, 26.
Cappuccino vedi: *Strozzi B.*
Carletto, vedi: *Veronese C.*
Carnevali Giovanni, vedi: *Piccio.*
Caroto G. F., 43
Carracci Annibale, 26.
Carracci Ludovico, 26.
Carracci (i), 40.
Caravaggio (*Michelangelo Amerighi* o *Merisi da*), 6, 8, 27.
Casali Francesco, scultore di Gubbio, 30.
Casali Giacomo, scultore di Gubbio, 30.
Caselli, vetraio, 60.
Casole d'Elsa (Siena) - Scavi in località Querceto e S. Antonio, 17, 20, 21, 22, 23.
Castel Roganziol (Treviso) - Parrocchiale, 56.
Castelli (Teramo) - Maioliche, 28.
Castrogiovanni (Caltanissetta) - Medaglieri Vetri, 57.
Catania - Frammenti presso l'antiquario Sboto, 16.
Cavalier d'Arpino, 27.
Cavazzola (*Paolo Morando* detto), 43.
Ceccarelli Olivuccio, 4.
Ceccarelli Sebastiano, pittore, 29.
Ceccarini Sebastiano, pittore, 29, 30.
Cerquozzi Michelangelo, 26.
Cesare da Faenza, pittore, 28.
Cetona (montagna di) - Siena - Stazione preistoriche, 17, 21.
Chantilly, Museo, 27.
Chiusi (Siena) - Acquisti d'antichità, 17, 20, 21, 22, 23.
— Sepolcreto etrusco di Poggiorenzo, 18.
Ciccarello di Francesco, orafo sulmonese, 32, 33.
Cignani Carlo, 26.
Circolari: Monumenti commemorativi in zona di guerra, 72.
— Ritardo del servizio militare per gli studenti dei RR. Istituti e Accademie di Belle Arti, 72.
Concorsi: negli Istituti musicali, 67, 68, 69.
— Relazione del concorso per un modello di tessere d'ingresso ai musei, gallerie, ecc., 69, 70.
— Esito del Concorso di primo grado per la sistemazione delle sopraelevazioni angolari del Santuario di Mondovì, 70, 71.
— Concorso per una porta di bronzo in ricordo degli studenti caduti nell'ultima guerra, 71.
Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, 41, 57.
Corneto Tarquinia (Roma) - Scavi, 20, 22.
Correggio (*Antonio Allegri* da), 4, 7, 26.
Cortona (*Pietro Berrettini* da), 8.
Crema (Cremona) - Cripta della Cattedrale, 65.
Cremona - Duomo e Camposanto, 63, 64.
— Chiesa di S. Vito, 64.
Crepet Angelo-Maria, 70.
Crespi Gius Maria, detto lo *Spagnuolo*, 26.
Creta (Isola di) - Monumenti e Scavi, 51, 52.
Cristiania (Svezia) - Museo Nazionale, 11.
Crivelli Carlo, 4.

D

Damiani Felice, pittore, 26.
Damofonte di Messene, antico scultore greco, 10, 11, 35.
Degas, 25.
Della Porta, vedi: *Bartolomeo.*
Domenichi vedi: *Antonio*
Domenichino (*Domenico Zampieri* detto il), 29.
Donducci vedi: *Mastelletta.*
Donnini Francesco, pittore, 29.
Dresda (Germania) - Pinacoteca, 5, 25, 27.
Durante Diomede, maiolicaro, 61.

E

Elensi (Grecia) - Monumenti, 35.
Esposizioni - Risultati della XII Esposizione Internazionale di Venezia, 71.

F

Faenza, vedi: *Antonio.*
Faenza, vedi: *Cesare.*
Fanelli Paterniano, pittore, 29.
Fano (Pesaro-Urbino) - Chiesa di S. Agostino, 2.
— Pinacoteca Civica, 29.
— Palazzo Malatestiano, 29.
— Chiesa di S. Francesco, 29, 30.
— Collezione Nolfi, 29.
— Chiesa dei Cappuccini, 29, 30.
— Chiesa di S. Domenico, 30.
Farinati Paolo, 65.
Fasolo Vincenzo, architetto, 66.
Fermo (Ascoli-Piceno) - Chiesa dell'Annunziata, 2.
— Pinacoteca Civica, 2.
Ferrari Defendente, 42.
Ferrario (prof.), scultore in legno, 43.
Fezzano (Genova) - Scavi, 54, 55.
Firenze - Chiostro dell'Annunziata, 3.
— Chiostro dello Scalzo, 3.

— Cenacolo di S. Salvi, 3.
— Galleria Pitti, 5.
— Galleria Uffizi, 11, 12, 27
— Fabbrica del tempio degli Scolari, 16.
— Museo Archeologico, 18.
— Museo Nazionale, 44, 56, 65.
— Antiquario Costantini, 44.
— Antiquario Carlo Girard, 56.
— Biblioteca Mediceo-Laurenziana, 62.
— Galleria Antica e Moderna, 64.
— Antiquari Tedeschi, Testa e Vannini, 65.
— R. Conservatorio di Musica, 67.
Fontana Orazio, maiolicaro, 27.
Forlì vedi: *Melozzo*.
Foschi Francesco, pittore, 26.
Foschini Arnaldo, architetto, 16.
Fra Bartolomeo, vedi: *Bartolomeo*.
Franceschini Baldassarre detto il *Volterrano*, 62.
Francia (*Raibolini Francesco*, detto il), 26.
Franco Battista, 28.

G

Galli, vedi: *Bibiena*.
Ghissi Francescuccio, 4.
Giambellino, vedi: *Bellini Giovanni*.
Giambono Michele, 29.
Giotto, 43.
Giovanni Mannozzi da San Giovanni, 16.
Girgenti - Tempio della Concordia, 60.
Girolamo dai Libri, 43.
Giulio Romano, 28.
Gradara (Pesaro-Urbino) - Chiesa, 29.
Grue Francesco Antonio, 28.
Guariento, 43.
Gubbio (Perugia) - Chiesa di S. Agostino, 30, 31.
— di S. Maria Nuova, 31, 32.
Guercino (*Giov. Francesco Barbieri* detto il), 5, 6.

I

Iacomelli Pietro Paolo, 28.
Ischia (Napoli) - Castello, 55.

L

Lanfranco Giovanni, 7.
Lanfranco Girolamo, 28.
Leggi e Decreti - Parma. R. Conservatorio di Musica, 41.
— Commissione per il passaggio di scuole professionali artistiche dal Ministero per l'Industria a quello dell'Istruzione, 41.
— Pensionato Artistico Nazionale, 41.
Legnaro (Padova) - Chiesa Parrocchiale, 65.
Leonardo da Vinci, 2.
Lendinara (Rovigo) - Confraternita della Morte, 25.
Libri, vedi: *Girolamo*.
Lilli-o Andrea, 6, 7, 8.
Lombardo Aurelio, 28.
Londra - Galleria Nazionale, 24, 25.
— Museo Vittoria e Alberto, 27.
Loreto (Ancona) - Basilica, 4.
— Museo della Santa Casa, 23, 24, 25, 26, 27, 28.
— Municipio, 25.
Lotto Lorenzo, 3, 7, 24, 25, 26, 65.
Lycoscura (Grecia) - Santuario di Despoina, 11, 35.

M

Maccaferri Alessandro, pittore, 40.
Macereto (Macerata) - Tempio, 16.
Madrid - Galleria del Prado, 4, 27.
Maffei Faustino, 30.
Maggi Francesco, pittore, 9.
Maggiotto Francesco, 65.
Magnasco Alessandro, 25.
Maiano, vedi: *Benedetto*.
Majolati (Ancona) - Chiesa di S. Maria delle Moglie, 40.
Mancini Antonio, 71, 72.
Mancini Francesco, 29.
Manes, 25.
Mannozzi, vedi: *Giovanni da San Giovanni*.
Mantova - Palazzo Ducale, 27, 56.
Maratti o Carlo, 5, 6, 26.
Marconi Rocco, 5.
Martina Franca (Lecce) - Palazzo Ducale, 65.
Mastelletta (*Giov. Andrea Donducci* detto il), 26.
Mazzola Giuseppe, da Siena, pittore, 25.
Mazzola-Bedoli Alessandro, 25.
Mazzola-Bedoli Girolamo, 25.
Mazzoli Giuseppe, scultore, 50.
Mazzolino Ludovico, 5.
Mazzuoli Giuseppe, scultore, 28.
Melozzo da Forlì, 27.
Merisi, vedi: *Caravaggio*.
Messina - Chiesa della SS. Annunziata dei Catalani, 16, 60.
— Museo Nazionale, 61.
— Cittadella, 61.
Metauro (fiume) (Pesaro-Urbino) - Santuario del ponte, 29.
Micene - Scavi, 10.
Michelangelo Buonarroti, 6, 15, 25, 62.
Michelangelo da Caravaggio, vedi: *Caravaggio*.
Milano - Palazzo Busca-Serbelloni, 9.
— Castello Sforzesco, 16, 66.
— Galleria Brera, 24, 64.
— Palazzo Reale, 27, 60.
— R. Ufficio di Esportazione, 56.
Minardi Tommaso, 30.
Monaco di Baviera - Galleria, 4.
Montagna Bartolomeo, 44.

Morando, vedi: *Cavazzola.*
Morelli Francesco, pittore, 27.
Moro, vedi: *Torbido.*
Morone Francesco, 43.
Mucciatella (Reggio Emilia) - Castello, 66.
Muziano Girolamo, 25.

N

Napoli - Chiesa di S. Lorenzo, 16.
— Museo Nazionale, 24, 30.
— Chiesa di S. Chiara, 59.
— R. Conservatorio di Musica, 68.
Necrologie - *Alberto Zanetti*, 47.
Nelli Ottaviano, 30, 31.
Nonantola (Modena) - Chiesa di Santa Filomena, 16.
Nucci Benedetto, pittore, 27.
Nuzi Allegretto, 4.

O

Oropa (Novara) - Santuario, 62.

P

Padova - Chiesa dell'Arena, 43.
— R. Università, 71.
Palermo - R. Ufficio d'Esportazione, 56.
— Museo Nazionale, 56.
— Antiquario Gregorio Anastasi, 56.
— Cappella Palatina, 61.
— R. Conservatorio di Musica, 68.
Paltavicini Giuseppe, 8.
Palma Jacopo, il Vecchio, 5.
Parigi - Musei del Louvre, 4, 8, 25, 27.
— Museo del Lussemburgo, 11.
Parma - R. Conservatorio di Musica, 41, 67.
Pausula (Macerata) - Chiesa di S. Agostino.
Perennio Marco, antico figulino d'Arezzo, 17, 19.
Perugia - R. Pinacoteca, 61, 62.
Perugino Pietro, 15.
Peruzzini Giovanni, 8.
Pesaro, Vedi: *Cantarini.*
— Museo Civico, 16.
— Maioliche, 28.
Phaistos (Creta) - Palazzo, 51, 52.
Piacenza - Chiesa di S Francesco, 62.
Piazza Armerina (Caltanissetta) - Ripostiglio di monete, 57.
Piazzetta G. B., 25, 41.
Piccio (*Giovanni Carnevali* detto il), 64.
Pinro (Sondrio) - Palazzo Vertemate, 61.
Podesti Francesco, 1, 8.
Pompei - Ingresso agli Scavi, 55, 56.
Porta (*Della*) vedi: *Bartolomeo.*
Pourbus Francesco, il giovane, 56.
Predosa (Alessandria) - Castello, 62.
Preti Mattia, 30.
Prinià - Templi, 52.
Puccinelli, pittore, 40.

R

Raffaello del Borgo, 28.
Raffaello Sanzio, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 25, 27, 28, 58.
Raiano (Aquila) - Chiesa degli ex Riformati, 34.
Raibolini, vedi: *Francia.*
Reni Guido, 5, 26, 40.
Ricci Sebastiano, 41.
Riccio, vedi: *Brusasorci.*
Rodi - Monumenti, 36.
— Zona Monumentale, 36, 37, 38, 39, 40.
— Mura de' Cavalieri, 37.
— Porta di S. Caterina, 37.
Roma - Galleria Borghese, 2, 7.
— Galleria Nazionale d'Arte Antica, 5, 64.
— Chiesa di S. Maria del Popolo, 5.
— Galleria Doria, 6.
— Galleria Vaticana, 6.
— Chiesa di S. Maria sopra Minerva, 9.
— Palazzo Vaticano, 9, 27.
— Palazzo Torlonia, 9.
— R. Accademia di S. Luca, 11.
— Casa di Raffaello, 12.
— Casa Rettoriale di S. Maria della Vittoria, 16.
— Palazzo Spada, 25.
— Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 40, 64.
— R. Calcografia, 40.
— Palazzo Chigi, 44.
— Chiesa di S. Ignazio, 44.
— Biblioteca Chigiana, 49, 50.
— Basilica di S. Pietro in Vaticano, 49, 50, 51.
— Triopion di Erode Attico, 54.
— R. Ufficio d'Esportazione, 56.
— Palazzo Venezia, 56, 58, 61, 64, 66.
— Castello della Magliana, 57.
— Palazzetto di Pio IV, 57, 58.
— Farnesina, 58.
— Chiesa di S. Marco, 58.
— Antiquario Valenti, 58.
— Monte Mario, 59.
— Area confinante con l'acquedotto Felice, 59, 60.
— Collezione Sangiorgi, 61, 64.
— Castel S. Angelo, 65.
— Aventino, 66.
— Chiesa di S. Andrea della Valle, 66.
— Villa Madama, 66.
Romanino Girolamo, 25.
Rosa Salvatore, 40.

S

San Costanzo (Pesaro-Urbino) - Necropoli arcaica, 40

San Giovanni vedi: *Giovanni.*
Sante di Liberale da Verona, 43.
Santi Giovanni, 29.
Santi Tommaso, scultore, 50.
Sarteano (Siena) - Raccolta Bargagli, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23.
— Scavi archeologici, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 32.
Sarto (*Andrea del*), 2.
Sassoferrato (*G. B. Salvi* da), 40.
Savoldo Gian Girolamo, 43.
Scamozzi Vincenzo, 44.
Schedone-i Bartolomeo, 25.
Serra Luigi, 42.
Sezanne Augusto, 15.
Siena - Istituto di Belle Arti, 49.
— Piano Regolatore della collina di S. Prospero, 59.
Simon da Pesaro vedi: *Cantarini.*
Siracusa - Museo Nazionale, 57.
Sirolo (Ancona) - Chiesa di S. Nicolò, 4.
Siviero Carlo, 11, 12.
Società Vasari, per la riproduzione dei disegni degli antichi maestri, 48.
Solimene Francesco, 41.
Spaccarelli Attilio, architetto, 16.
Spagnuolo vedi: *Crespi G. M.*
Ström Halfdan, 11, 12.
Strozzi Bernardo, 7.
Sulmona (Aquila) - Museo della Cattedrale, 32.

T

Tedeschi Pietro, pittore, 29.
Tibaldi Pellegrino, 6.
Tiziano Vecellio, 3, 4, 8, 56.
Tolentino - Soffitto di proprietà Barbosi, 59.
Tommaso (da Modena), 57.
Torbido Francesco (detto il *Moro*), 44.
Torcello (Venezia) - Duomo, 42.
Torino - Via Roma, 41.
— Piazza S. Carlo, 42.
— Gallerie, 42.
Trapani - Palazzo della Giudecca, 62.

U

Urbino - Palazzo Ducale, 12.
— Maioliche, 27, 28.
Galleria Nazionale, 29, 58.

V

Vanni Francesco, 6
Venezia - Chiesa di S. Giacomo dell'Orio, 3.
— RR. Gallerie, 4, 5, 41, 65.
— Galleria d'Arte Moderna, 11.
— Palazzo Baglioni, 41.
— Museo Civico Correr, 42.
— Chiesa di S. Maria Formosa, 42.
— R. Ufficio di Esportazione, 66.
— Ca' d'Oro, 66.
— XII Esposizione Internazionale, 71.
Vercelli - Chiostro di S. Andrea, 58, 59.
Verona - Pinacoteca Civica, 4.
— Chiesa di S. Maria in Organo, 43.
— » S. Zeno, 43, 44.
— » S. Anastasia, 43.
— » S. Fermo, 43, 44.
— » S. Paolo, 43, 44.
— Duomo, 43.
— Chiesa di S. Bernardino, 43.
— » S. Tommaso, 43.
— » S. Giorgio, 44.
— » S. Eufemia. 44.
— » S. Zeno Maggiore, 44.
— Mura cittadine, 44.
— R. Ufficio d'Esportazione, 56.
— Antiquario Giovanni Rossi, 56.
— Piazza delle Erbe, 61, 62.
— Palazzo Ridolfi, 65.
— Ex cinta magistrale, 66, 67.
Veronese Paolo, 44.
Veronese (*Paolo Caliari* detto il), 7.
Vicenza - Palazzo Repetta, 59.
Vienna - Galleria, 4.
— Albertina, 27.
Vinci, vedi: *Leonardo.*
Viterbo - Chiesa di S. Rosa, 9.
Viti Timoteo, 15.
Volterrano, vedi: *Baldassarre.*
Vouet Simone, 27.

W

Weimar (Germania) - Museo, 27.
Windsor (Inghilterra) - Museo, 27.

Z

Zampieri, vedi: *Domenichino.*
Zanchi Antonio, pittore, 25.
Zeusi, 15.
Zoppo Marco, 26.

ANNO VII. Gennaio-Aprile 1920 N. 1-4.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

(*Supplemento al « Bollettino d'Arte »*).

LA PINACOTECA CIVICA DI ANCONA.

Sistemazione.

La sistemazione della Galleria Comunale di Ancona, intitolata a Francesco Podesti, e le cui origini risalgono al 1884, appariva a qualunque visitatore improrogabile, così malconci erano gli ambienti che la ospitavano, così frammischiate senza criterio alcuno si presentavano le opere d'arte che la costituivano.

Decisol'ordinamento, dopo non pochi sforzi, proprio alla vigilia dell' entrata dell' Italia in guerra, esso non potè essere attuato, e soltanto nel maggio dello scorso anno, nell'anniversario della dichiarazione bellica, si è condotto a compimento. E qui è doveroso rilevare che l'iniziativa della Sovrintendenza alle Gallerie delle Marche non si sarebbe potuta svolgere ed affermare se non fosse stata accolta dall'Amministrazione Comunale, il cui ingegnere capo, cav. Giovanni Federiconi, prese cura dei lavori di abbellimento degli ambienti e del trasporto e della sistemazione delle opere — spesso ardui, sempre gravi di responsabilità — con interessamento cordiale, con alacre spirito. Un considerevole contributo per il raggiungimento del fine proposto venne recato dal Presidente della Brigata anconetana degli *Amici dell'arte*, avv. comm. Pompeo Baldoni, la cui attività costante, molteplice, autorevole non si può dissociare dalle rinnovate sorti della Pinacoteca; e un grato omaggio va anche tributato al comm. Guido Cirilli, che secondò con grande efficacia l'azione intrapresa, oltre che al prof. avv. Ernesto Spadolini, il quale degnamente presiede, per intelletto e per dottrina, alla direzione della Pinacoteca.

L'opera rinnovatrice è stata informata a un duplice concetto: conferire decoro agli ambienti; distribuire il materiale artistico nel modo più razionale e più estetico possibile.

Ad assolvere il primo compito si è provveduto ritinteggiando le pareti del corridoio, della scala, delle sale; dando assetto ai pavimenti, ai lucernari, alle porte; sistemando i mobili, apprestando alcuni cavalletti, ecc. Per ottenere un aggruppamento omogeneo delle opere — compatibilmente con le solite difficoltà della ristrettezza dei locali, della tolleranza verso le varie esigenze artistiche cittadine... — si sono raccolte su per le pareti del corridoio e della scala le scenografiche prospettive pittoriche dell' anconetano Scipione Daretti (sec. XVIII); si è proceduto al concentramento nella prima sala delle opere anteriori al sec. XIX, disponendo con maggior rilievo e respiro quelle più eminenti, cercando di costituire organismi piuttosto affiatati o almeno non discordanti, per quanto le opere vi consentirono, e, infine, si sono adunati nella seconda sala tutti i saggi — dipinti e cartoni — di Francesco Podesti (1800-1895), distribuendoli in gruppi segnati da un proprio lineamento e dando più vivo risalto a quelli in cui si assomma e rifulge la vitalità creatrice del maestro.

Qualche altro lavoro è necessario, quello, ad esempio, inteso a dare certa dignità al cortile d'accesso della Pinacoteca, la sostituzione di un pavimento in mattonelle a quello in legno del corridoio, la dipintura del fregio delle sale e dell'arcata che incomincia la porta d'ingresso.

Dal Catalogo si potrà apprezzare la ricchezza e nobiltà della raccolta.

CATALOGO.

Nota: le misure delle opere son date spesso con notevole approssimazione, a causa della postura di molte. Il primo numero indica l'altezza, il secondo la larghezza.

CORRIDOIO E SCALA.

SCIPIONE DARETTI di Ancona (sec. XVIII) - *Otto prospettive.*

Figliuolo di Lorenzo, cui si deve la Chiesa dei Servi ad Ancona, fu architetto e pro-

spettico. Nel 1758 rinnovò la *Fontana* di Piazza S. Niccolò, ora Piazza Garibaldi; a Fermo fornì i piani della Chiesa dell'Annunziata.

Per le sue visioni prospettiche — grandiose, solide, pittoresche, lietamente scenografiche — egli si ricollega al movimento bolognese impersonato dai Galli di Bibiena, uno de' cui capostipiti, Ferdinando (1657-1743), aveva decorata la vôlta della Chiesa di S. Agostino a Fano, e che fu continuato da altri maestri, tra cui Vittorio Maria Bigari (1692-1776), il quale ebbe a discepolo l'anconetano Niccolò Bertucci.

Misura media: m. 2 × 1,65.

Erano attribuite a Lorenzo Daretti.

PRIMA SALA.

Arte marchigiana, Prima metà del sec. XV - *S. Primiano.*

È figurato seduto in cattedra, di fronte, rivestito dai sacri paludamenti, verdognoli a ricami aurei; indicato dalla scritta: *S. Primiano.*

In basso, genuflessi, i coniugi committenti.

Fondo dorato in alto, dietro il trono.

È ricordato da Crowe e Cavalcaselle, come opera umbro-senese della fine del sec. XIV (*Hist. of Paint.*, London, Murray, III, 1908, 189).

Tavola, m. 1,65 × 1,05. Da S. Primiano.

Scuola Veneziana, sec. XVI - *S. Marco, S. Francesco e San Antonio.* Attribuito a Paris Bordone.

Tela, m. 2,20 × 1,25. Originariamente in S. Francesco ad alto. Da S. Maria della Piazza.

Arte italiana, fine sec. XVI-XVII - *Crocifisso.*

Nel basso è una piccola figura di S. Francesco genuflesso. A forma di croce, m. 2 × 1,20.

Andrea da Bologna — Morte della Vergine.

Andrea da Bologna (seconda metà del secolo XIV) - *Morte della Vergine.*

La Vergine giace sul cataletto, intorno al quale s'accalcano gli apostoli, taluno intento ad officiare, uno curvo a baciarle i piedi, due in atto di coprirle di baci le mani.

In alto Gesù, fra angeli, reca nel grembo l'imagine materna.

Nel basso, a destra, la committente genuflessa.

Fondo dorato nella zona superiore, verde in quella inferiore.

Predominano le tonalità rosse delle vestimenta, quelle aurate delle aureole e del fondo.

L'attribuzione al mediocre pittore bolognese, seguace di Vitale, ha qualche fondamento nel confronto con le opere certe di lui, le quali, all'infuori degli affreschi condotti nella Basilica di Assisi (1368), si trovano nelle Marche: un *Politico,* firmato e datato 1369, nella Pinacoteca Civica di Fermo; una *Madonna che allatta il Bambino*, firmata e datata 1372, in S. Agostino di Pausula.

Tavola m. 1,12 × 1,68.

Arte Marchigiana, fine del sec. XIV — *Circoncisione.*

La scena si svolge entro un tempio gotico a tre navate, animato da statue sul coronamento. Fondo dorato. Rossi e verdi scuri nelle vestimenta.

È ricordata da Crowe e Cavalcaselle (*op. cit.*, III, 189) come opera umbro-senese della fine del sec. XIV. La complicazione delle architetture attesta l'influsso veneto.

Tavola m. 1,60 × 0,80. Da S. Francesco ad alto.

Andrea del Sarto (1486-1531). *Madonna col Bambino e S. Giovannino.*

È identica alla *Sacra Famiglia* della Galleria Borghese di Roma, che a Giovanni Morelli ed a Crowe e Cavalcaselle parve copia, mentre Adolfo Venturi la ritenne documento originale della senilità dell'artista. In questo esemplare la incertezza delle espressioni e la pesantezza della fattura tradiscono la copia da un'opera della maturità di Andrea, quando questo grande e nobile artista, dopo aver sentita l'azione di Fra Bartolomeo e di Leonardo, entrò nell'orbita michelangiolesca, smarrendo nella ricerca di una sforzata accentuazione muscolare e in un colorismo freddo e piatto i doni mirabili di grazia espressiva, di smalto nel colore, di suggestivo gioco di chiaroscuro che brillano degli affreschi del-

l'Annunziata e dello Scalzo, nella *Madonna delle Arpie*, nel *Cenacolo* di S. Salvi a Firenze...

Tela m. 1,90 × 1,06.

Maniera Raffaellesca – *Madonna col Bambino e S. Giovanni.*

Tela m. 1,20 × 0,90.

Lorenzo Lotto.
Madonna col Bambino e quattro santi.

Lorenzo Lotto, probabilmente di Venezia (1480–1556) – *Madonna col Bambino e quattro santi.*

Su alto trono domina il gruppo della Vergine col Bambino, adorati dai SS. Stefano e Giovanni Evangelista – a destra – Lorenzo e Matteo – a sinistra – mentre due angeli reggono sopra il capo dell'Eletta una corona. Sul tempestoso cielo verdastro di sfondo è teso un drappo rosso scuro; tonalità turchine e bianche risaltano sulle vestimenta della Vergine, grigio cilestrine in quelle degli angeli; note di rosso, di giallo e di verde definiscono le vesti dei santi.

Segnata: *Lorenzo Lotto* .

È ricordata dal Vasari in S. Agostino di Ancona.

Il Berenson la ritenne anteriore al 1546, data che contrassegna una replica con scarse varianti in S. Giacomo dell'Orio a Venezia.

Del Lotto è noto un soggiorno ad Ancona fra il 1549–52, parte della lunga attività di lui spesa nelle Marche, di cui restan segni fulgenti a Recanati, Iesi, Montesangiusto, Loreto...

Il dipinto di Ancona è un saggio considerevole, poichè v'è in esso la grandiosità, l'intimo fervore espressivo, l'ardore di fede, l'intensa risonanza coloristica che costituiscono i doni più significativi delle pale d'altare create dal maestro veneziano.

Tela m. 3,00 × 2,10. Da S. Maria della Piazza ad Ancona.

Deposito del marchese Alessandro Nembrini, del conte Pietro Donnini e del conte Francesco Fiorenzi.

Tiziano Vecellio di Pieve di Cadore (1477–1576) – *Crocifissione.*

Cristo è confitto alla croce che risalta contro un fosco cielo notturno; nel basso S. Domenico, in bianco e rosso, abbracciato al legno; a sinistra la Vergine, chiusa in un drappo azzurro, a destra Giovanni, in vesti gialle e rosse.

Tiziano Vecellio — Crocifissione.

Segnata: *Titianus fecit.*

Tela m. 3,30 × 1,90. Dall'abside della Chiesa di S. Domenico ad Ancona.

Vien riportata dal Gronau al 1560 circa, da Crowe e Cavalcaselle intorno al

1562: certo non può esser posteriore al 1568 perchè ricordata dal Vasari nella seconda edizione delle *Vite*, come un nobile saggio *di quest'ultima maniera fatta di macchie* che indica il Vecellio quale il primo insigne assertore dell'impressionismo e che differenzia nettamente i dipinti della maturità da quelli del periodo giovanile, rappresentato ad Ancona stessa, nella Chiesa di S. Domenico, dalla tavola in cui è raffigurata la *Vergine che appare a S. Francesco e a S. Biagio il quale raccomanda il committente*, opera firmata e datata 1520.

La *Crocifissione* è soggetto trattato per eccezione da Tiziano, il quale, però, proprio nell'ultima fase della sua portentosa attività, illustrò momenti diversi della passione del Cristo: *Deposizione* di Madrid e di Vienna, *Coronazione di spine* del Louvre, *Cristo crocifisso* del Prado, *Ecce Homo* di Pietroburgo, *Coronazione di spine* di Monaco, *Pietà* dell'Accademia di Venezia. In nessuna di tali manifestazioni egli attinse, pertanto, la monumentalità austera, la concentrazione passionale in una eroica composizione di attitudini e di movenze che infonde mirabile significazione alla tela della Pinacoteca di Ancona, malgrado le gravi menomazioni da essa patite per danni ed inopportuni restauri.

Arte marchigiana, seconda metà del secolo XIV. *Madonna dell'Umiltà.*

Fondo dorato. La Vergine, avvolta in un manto aurato, assisa sopra un cuscino, dà latte al Bambino, in parte coperto di manto rosso. Parecchi angeli, generalmente in vesti rosse e grigie, disegnano intorno a lei un mezzo ovale.

È figurazione consueta all'arte marchigiana. Se ne hanno del Ghissi e del Nuzi, fabrianesi, tra l'altro. In questa si riscontrano influssi fiorentini.

Tavola m. 0,73 × 0,51.

Carlo Crivelli, di Venezia (1430-40 - d. 1493). *Madonna col Bambino.*

La Vergine, vestita di tunica rossa cui è sovrapposto un ricco manto aurato a ricami rossi e risvolti verdi, appare a mezza figura davanti a un parapetto su cui è aperto un libriccino, in atto di sostenere sul sinistro braccio il piccolo Gesù, del quale stringe un piedino con la mano manca, mentre egli segue intento il volo di un uccellino. La figurazione risalta sopra una tenda viola, ai cui lati si scorge il paese ed è sormontata da un festone di fiori e frutta.

Carlo Crivelli — Madonna col Bambino.

Reca la segnatura: OPVS · CAROLI · CRIVELLI · Veneti. È fra le prime opere di questo artista ascetico, lussuoso, squisitamente sensitivo, che elesse le Marche a capo della sua artistica operosità, lasciandovi numerosi dipinti, parte de' quali ancor conservati a Massa Fermana, Macerata, Pausula, Ascoli...

Presenta affinità considerevoli con la *Madonna* della Galleria di Verona, di poco posteriore, rispetto alla quale si afferma più profondamente umana, più delicata, più fine.

Tavola a tempera, m. 0,21 × 0,15.

Dalla Chiesa di S. Francesco ad Ancona.

Maniera Toscana, fine del sec. XV. — *Madonna col Bambino.*

Gesso policromato, m. 0,41 × 0,33. Vesti rosse e verdi.

Era attribuita, ignorasi su qual fondamento, a Olivuccio Ceccarelli († 1439), pittore camerte, che dipinse nella Basilica di Loreto intorno al 1429, dietro incarico di Filippo Maria Sforza, poi in S. Niccolò di Sirolo (1431) e in San-Francesco di Ancona (1432).

(A. Gianandrea, *Rivista Misena*, Arcevia 1890, n. 12, p. 179-187).

Arte emiliana, sec. XVII – *S. Agnese.*

Rileva l'azione del Correggio.

Tela, m. 1,30 × 0,92.

Maniera di Girolamo di Aeken, detto Bosch (c. 1460–1516) – *Inferno.*

Si ricollega alle serie delle complicate tregende infernali del pittore olandese.

Tela, m. 0,80 × 1,00.

Depositata dal cav. G. B. Mei Gentilucci.

Scuola ferrarese, secolo XVI - *Cristo e l'adultera.*

Il Cristo è nel mezzo di una folla compatta, dalla quale si rileva, a destra, la donna. Tonalità rosse predominanti.

Di tale composizione, elaborata nella scuola veneziana, si hanno parecchi esemplari: Palma Vecchio, Venezia, Gallerie; Rocco Marconi, Roma, Galleria Nazionale, ecc. Questa, assiepata di figure, senz'aria, piuttosto spiacente e superficiale nei tipi e nelle tonalità, fa pensare dapprima a Ludovico Mazzolino (1481-1528, 30); alle cui abitudini artistiche si colgono copiosi ed evidenti riferimenti. Ma v'è un'ampiezza, un accento venezianeggiante che nelle opere del ferrarese non si rileva mai così marcato; onde è da ritenersi manifestazione tarda della scuola ferrarese del Rinascimento, sulla direttiva del Mazzolino e dell'arte veneziana.

Tela, m. 1,12 × 1,71.

Scuola bolognese, sec. XVII - *La fucina di Vulcano.*

Tela, m. 0,80 × 0,90.

Deposito del cav. Giovanni Battista Mei Gentilucci.

Copia da Carlo Maratti (sec. XVIII) — *La Santa Notte.*

La versione originale del Maratti si ha in un dipinto ora nella Pinacoteca di Dresda ed in altro analogo della Galleria Nazionale di Roma. Diversi esemplari similari gli sono attribuiti.

Tela, m. 0,95 × 0,75.

Deposito del cav. Gio. Batt. Mei Gentilucci.

Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, da Cento (1591-1666) - *La Concezione.*

Dalle verdi onde del mare, avvolte nei bagliori ultimi del crepuscolo, la Vergine, in veste rossa e manto azzurro, s'innalza sopra il crescente lunare, quasi Venere anadiomene, fiancheggiata da due angeletti, mentre l'Eterno, avvolto in un manto rosso, l'attende in alto con aperte braccia. Benchè un po' svigorita e leziosa, va ritenuta una delle migliori manifestazioni della terza maniera del Guercino, quella che riflette la grazia di Guido Reni, nel mezzo luminoso che si schiarisce nella soavità dei toni, nello sfumato, nell'illegiadrimento dei tipi e del paese.

Dalla pubblicazione di J. A. Calvi (*Notizie della vita e delle opere del cavaliere G. F. Barbieri*, Bologna, Mersigli, 1808) si ricava che il quadro venne dipinto per Carlo Antonio Camerati di

G. F. Barbieri detto il Guercino.
La Concezione.

Ancona: in data 13 aprile 1656 veniva registrata una caparra sborsata da Carlo Manolessi; addì 28 agosto 1656 era segnato il saldo del compenso in ragione di centonovanta ducati.

Tela, m. 2,50 × 1,80.

Carlo Maratti di Camerano (1625-1715) - *Madonna col Bambino e Santi.*

La Madonna col Bambino in grembo è assisa sulle nubi, onde affiorano creature angeliche; in basso S. Nicolò da Bari, S. Francesco di Sales e S. Ambrogio. Note vigorose di azzurro, di rosso, di giallo, di bianco. Il Bellori, nella *Vita* dell'artista, riferisce che il quadro fu dipinto per commissione di Pietro Nembrini e collocato sull'altar maggiore della Chiesa di S. Nicola ad Ancona, nella qual città il Maratti soggiornò in età giovanile poco più di un anno. Presenta affinità nell'insieme con la *Concezione*, di S. Maria del Popolo, a Roma, con la *Vergine che apparisce a S. Filippo Neri*, di Pitti. La composizione, sviluppata secondo due linee traversali, ripete le sue origini prime dal Correggio.

È un saggio considerevole della monumentalità, dell'ampiezza, della nobiltà alquanto accademiche di questo artista, che fu tra i maggiori rappresentanti della pittura romana nella seconda metà del secolo XVII.

Carlo Maratti.
Madonna col Bambino e santi.

Tela centinata, m. 3,50 × 2,30.
Deposito della marchesa Francesca Ricci-Paracciani Foschi.

Pellegrino Tibaldi di Bologna (1527-1597) - *Battesimo di Gesù.*

Fondo di paese collinoso attraversato dal Giordano, nelle cui acque Giovanni battezza il Cristo, alla presenza di quattro santi. In alto l'Eterno Padre fra angeli.

Tonalità del fondo verdastra; nelle vesti note di rosso, giallo, turchino e verde.

È ricordata dal Vasari come eseguita per la Chiesa di S. Agostino di Ancona, a cura di Giorgio Morato, provveduta di predella dipinta. Ad Ancona il Tibaldi, oltre a lavorare per le fortificazioni (1560), dipinse il mirabile fregio del Palazzo Ferretti e decorò di affreschi la Loggia dei Mercanti - manifestazioni fra le più significative a preparare l'avvento della riforma Carraccesca, pur inspirandosi essenzialmente a Michelangelo, del quale fu uno dei migliori seguaci.

Tavola centinata, m. 4,00 × 2.50

Giovanni Franc. Barbieri, detto il Guercino, da Cento (1591-1666) — *Santa Palazia.*

La santa, in veste grigia e manto giallo a risvolti turchini, genuflessa, recinto il capo in un alone luminoso, agita con la destra l'incensiere. In alto un grande angelo alato e due testine angeliche. Respiro di paese a sinistra.

Di questo dipinto si ha ricordo nella citata opera del Calvi (p. 147 e 149): sotto la data 30 giugno 1658 vien registrata una caparra di ducati venti: addì 3 gennaio 1659 è parola dell'ultimo pagamento col quale si raggiunsero scudi 137 e lire 2.

L'angelo richiama quello della pala di *S. Bruno* a Bologna; la Santa *S. Agnese* della Doria e *S. Margherita* della Vaticana.

Tela centinata, m. 2,90 × 2,00.
Già in S. Palazia. Dal Duomo.

Andrea Lilli o Lilio (1555-1610) *S. Francesco, S. Giovanni Battista, S. Bernardino, S. Giovanni di Villanova.*

In alto tre angeli. Tonalità grigie, gialle, rosse, turchine.

Non è finito.

Tela, m. 2,70 × 1, 75.
Deposito del conte Alessandro Malacari.
Da S. Francesco in alto.

Il Lilli, manierista alla dipendenza del senese Francesco Vanni, influenzato dal Barocci, operò largamente a Roma, ove in molte chiese si vedono suoi dipinti, oltre che in varie città delle Marche, fra cui principalmente Ancona.

(Corrado Ferretti – Memorie storico critiche dei pittori anconetani dal XV al XIX secolo; Ancona, Morelli 1883, p. 15–21).

Maniera di Michelangelo da Caravaggio (secolo XVII). *Cena in Emaus.*

Intorno ad una tavola su cui è distesa tovaglia bianca è seduto Gesù, sereno, col capo ricinto di un aureo cerchio, vestito di tunica rossa e manto azzurro, intento a spezzare il pane a due vecchi barbati, dalle vestimenta di tonalità marrone il primo, azzurro — dai cui strappi s'intravvede il candore della biancheria — e giallo cupo l'altro, che animatamente gli parlano. Fondo scuro a manca, che va colorendosi in giallo verso destra.

S'impone per rude vigoria d'accento e bellezza di risonanze coloristiche.

È, evidentemente, sulla direttiva della riforma caravaggesca, ma non al Caravaggio si può ascrivere. Gli accostamenti tentati con i seguaci di lui, fino allo Strozzi, non han dato risultamenti decisivi. Notisi la conformazione caratteristica del volto, allungato, dal naso piuttosto schiacciato e gli sprazzi veneziani della tavolozza.

Tela, m. 1,20 × 1,70.

Maniera di Francesco Albani.
Le figliuole di Pierio trasformate in piche.

Maniera di Francesco Albani (sec. XVII). — *Le figliuole di Pierio trasformate in piche.*

Nove fanciulle, nate da Pierio di Pella, città della Macedonia, poichè osarono sfidar nel canto le Muse, vennero da Apollo trasformate in piche, uccelli che col loro verso imitano le voci umane. L'episodio è richiamato anche da Dante (Purg. I, 11).

Nel dipinto della Galleria di Ancona son figurate a sinistra le Muse, contro una boscaglia, mentre a destrá, ove il terreno va pianeggiando, è espressa la metamorfosi delle audaci, dall'immanente castigo atterrite ed imploranti.

Tonalità verde-scuro nella boscaglia, verde-turchino nel libero dispiegarsi dei cieli invasi da ampie nuvole bianche: su esse risaltano le note giallo avorio degl'incarnati e quelle gialle, turchine e rosse che predominano nelle vestimenta.

La visione scenica è inspirata evidentemente dalla *Caccia di Diana* del Domenichino (Galleria Borghese, Roma), di cui riflette, altresì, la compostezza elegante, il candore, certi speciali effetti di chiaroscuro.

Benchè i tipi, le forme allungate, le movenze... richiamino l'Albani, non si può ritenere proprio di sua mano, chè egli ha maggior morbidezza e grazia nel contornare, nel modellare, nel muovere delle figure.

Tela m. 1,25 × 1,80.

Deposito dei fratelli Piccinini.

Scuola di Federico Barocci (sec. XVII) — *Madonna col Bambino.*

Tela m. 0,28 × 0,25.

Arte italiana, principio del sec. XVI. *Madonna col Bambino e due teste di angeli*

Cuoio nero pressato. Tondo, diametro m. 0,40.

Andrea Lilli di Ancona (1555-1610). — *Crocifissione.*

Nel mezzo Cristo confitto alla croce, a sinistra il Battista, a destra S. Nicola da Tolentino e due bimbi genuflessi, i quali attestano esser stato il quadro dipinto per un voto.

Tela m. 1,10 × 1,00.

A. Lilli. - *Otto storie di S. Nicola da Tolentino.*

Ben costruite, eleganti, efficaci. Erano in origine quattordici.

Tele, misura media 0,50 × 0,50 e 0,50 × 0,70.

Da S. Agostino di Ancona.

Scuola Veneziana (sec. XVII). - *Cristo consegna le chiavi a S. Pietro.*

Vi si riscontra l'influsso del Veronese.

Tela m. 1,00 × 0,60.

Lorenzo Lotto, probabilmente di Venezia (1480-1556). - *Assunzione.*

Intorno al sarcofago, improvvisamente fiorito, gli apostoli, i quali esprimono con vivacità di gesti, i sentimenti onde son mossi nel contemplare il prodigio dell'Eletta che, scioltasi dai veli di morte, ascende grandiosa, scortata da cinque angeletti, verso il cielo.

È firmata: *Lorenzo Lotto, 1550.*

Fu dipinta per Lorenzo Todini contro il compenso di quattrocento scudi.

E ora completamente sfigurata da un radicale rifacimento.

Tela, m. 6,00 × 4,15.

Dalla Chiesa di S. Francesco delle scale.

Scuola Bolognese, sec. XVII. - *Il mistero della Croce.*

La croce, sorretta dagli angeli, indicata dall'Eterno, appare a Gesù Bambino, alla Vergine, a S. Giuseppe, raccolti sopra una specie di piattaforma tondeggiante a destra. Si han richiami al Lanfranco.

Tela, m. 1,95 × 2,32.

Pietro Berrettini da Cortona (1596-1669). - *Sposalizio di S. Caterina.*

Richiama un originale del Correggio, ora al Louvre, del quale si ha anche una imitazione marattesca nella Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno.

Tela, m. 1,10 × 1,15.

Andrea Lilli (1555-1610), di Ancona. - *Incredulità di S. Tommaso.*

Tela, m. 1,20 × 0,95.

Giuseppe Pallavicini (1376-1812). - *Madonna col Bambino e Santi protettori di Ancona.*

Il Pallavicini, nato a Croce presso Milano, si stabilì ad Ancona, ove attese tra l'altro ai lavori di decorazione nel Palazzo Benincasa; in S. Domenico lasciò una copia con varianti del distrutto S. Pietro Martire di Tiziano.

Tela m. 2,20 × 2,70.

Arte italiana (sec. XVII). - *Madonna col Bambino e angeli apparenti a un gruppo di monache.*

Tela m. 3,30 × 2,00.

Maniera Veneta (sec. XVII). - *Adorazione dei Magi.*

Tela, m. 1,90 × 2,95.

Maniera di Michelangelo da Caravaggio (secolo XVII). - S. *Tommaso da Villanova.*

È attribuito al Caravaggio, ma a torto, chè non ne ha nè i caratteri, nè il vigore.

Tela m. 1,80 × 1,05.

Scuola bolognese sec. XVII. - *Giacobbe benedice il figliolo Isacco.*

Tela m. 0,95 × 0,95.

Giovanni Peruzzini (1629-1694), di Pesaro. - *S. Francesco riceve le stimmate.*

Tela m. 2,70 × 1,60.

SECONDA SALA.

Francesco Podesti (1800-1895), di Ancona.

Fu tra i più considerevoli maestri sorti nel momento in cui si esauriva il movimento classico e si veniva affermando quello romantico. Tenne fede alle proprie origini, benchè la sua lunga vita gli consentisse di assistere al fervido succedersi di nuove tendenze, di nuove formule, talune delle quali potentemente asserite, che caratterizza il sec. XIX.

Al pari di tutti i pittori del periodo, attinse l'argomento de' suoi dipinti dalla storia, ricercò l'eroico, soppesò con elaborata concettosa notomia i tipi, le espressioni, le attitudini, i gesti, le vestimenta, ebbe una tecnica accurata, levigata, tradì in ogni parte lo studio e lo sforzo, soffocando le naturali attitudini nel marasma accademico. *L'Assedio di Ancona* di questa Galleria è tipico di tale orientamento.

I medesimi caratteri, benchè così gravati dal marchio accademico, presentano i molti suoi dipinti di soggetto religioso, tra i quali eccellente, per vastità di composizione, per ricchezza d'accenti, per intensa cura, l'affresco raffigurante *il Dogma della Concezione* espresso sopra la parete di un'aula contigua alle *Stanze di Raffaello!*

La piena misura delle sue doti è offerta dalla serie copiosa de' ritratti, in molti dei quali egli appare francato da canoni, rinnovato di fronte alla irresistibile possanza della vita, sì che raggiunge mirabile evidenza rappresentativa, vigore di carattere, sincerità, intimità espressiva.

Le imagini *del Cardinale Antonio Maria Cadolini, del Cardinale Gabriele Ferretti, del Cardinale Micara* ed altri di questa sala, che lumeggia intera l'attività dell'artista, sono fra i saggi più insigni.

Circondato di grande estimazione, ebbe onori e plausi trionfali.

Francesco Podesti.
Ritratto del Card. Ant. Maria Cadolini.

Ritratto del Cardinale Antonio Mario Cadolini.

Tela, m. 1,22 × 0,94.

Ritratto del Cardinale Gabriele Ferretti.

Tela, m. 1,37 × 0,97.

Ritratto di Papa Gregorio XVI.

Tela, m. 1,70 × 1,28.

Dal Palazzo Provinciale,

L'Assedio di Ancona, disegno a penna su carta bianca per il quadro esistente nella medesima sala.
M. 0,42 × 0,56.

Ritratto di Mariano Plonere anconetano.
Tela, m. 0,57 × 0,47.

Ritratto di Francesco Podesti, dipinto da Francesco Maggi.
Tela, m. 0,65 × 0,53.

Ritratto di Francesco Maggi
Tela, m. 0,60 × 1,48.

Angelo Custode.
Reca in braccio una figliuoletta dell'artista. Bozzetto per un affresco in Santa Maria sopra Minerva a Roma.
M. 0,42 × 0,35.

Ritratto del Cardinale Nembrini, vescovo di Ancona.
Tela, m. 1,30 × 1,00.

Debora che uccide Sisara, cartone per uno dei medaglioni del soffitto della sala del Dogma della Concezione in Vaticano.
M. 2,30 × 2,30.

I quattro Evangelisti.
Quattro cartoni trapezoidali per i pennacchi della cupola della Chiesa del Sacramento. Dipinti dal Podesti all'età di ottantun'anno.
M. 0,90 × 0,50 × 1,00.

Adamo ed Eva.
Cartone, m. 2,10 × 2,00.

Mito di Diana, esercizi ginnici, giuochi, scene di caccia, fatti mitologici.
Nove cartoni ottagoni, in media metri 0,60 × 0,40, per affreschi condotti nel Palazzo Torlonia a Roma.

Ritratto di uomo, in nero.
Mezza figura; tela, m. 0,73 × 0,62.

Prete greco.
Studio per un personaggio dell'*Assedio di Ancona*.
Tela m. 0,60 × 0,50.

L'Assedio di Ancona.
Richiama un avvenimento storico del 1174; il giuramento degli anconetani per la difesa contro il Barbarossa.
Dipinto nel 1852.
Tela, m. 4,20 × 5,25.

Ritratto del Cardinale Benvenuti.
Tela, m. 0,62 × 0,51.

Ritratto del Cardinale Micara
Studio sul cadavere.
Tela, m. 0,55 × 0,46.

L'Olimpo.
Cartone, m. 1,60 × 3,00, per la decorazione del palazzo di Alessandro Torlonia a Roma.

Marsia e Apollo.
Cartone, m. 1,50 × 2,70, come il precedente, per un affresco nel palazzo Busca Serbelloni a Milano.

Danza delle ore.
Cartone, m. 2,10 × 1,70.

S. Rosa e angeli.
Cartone per un quadro, eseguito nella chiesa di S. Rosa a Viterbo.
M. 2,70 × 1,60.

Eteocle e Polinice.
Dipinto nel 1824.
Tela, m. 1,75 × 1,31.

Stamura incendia le navi nemiche che assediavano Ancona (1174).
Tela, m. 1,06 × 1,26.
Deposito del cav. Gioachino Ragnini.
25 - Copia della *Madonna di Foligno*, di Raffaello (la sola *Vergine col Bambino*, m. 0,70 × 0,55). Eseguita dall'artista quand'era diciottenne.

Madonna col Bambino.
Cartone, m. 0,70 × 0,60, per un dipinto commesso da Ferdinando II, re delle Due Sicilie.

Pietà.
Cartone, m. 2,30 × 1,75, per un dipinto richiesto dal marchese Carlo Bourbon del Monte.

I Centauri.
Disegno a penna, firmato, m. 0,70 × 1,20, Dono del sig. A. Campanini.

L' Angelo della Resurrezione.
Cartone, m. 1,50 × 1,20: per ornamento a fresco di un monumento sepolcrale.

Dogma della Concezione.
Uno dei cartoni per l'affresco in Vaticano.

Cristo in Gloria tra i SS. Faustino e Giovita.
Cartone per un dipinto destinato a Brescia; m. 3,00 × 2,20.

Dogma della Concezione.
Cartoni per l'affresco in Vaticano. Misure varianti intorno a m. 2 o 3 × 4 o 5.

Dogma della Concezione.
Bozzetto per l'affresco in Vaticano.
Tela m. 1,02 × 1,37.

Cristo appare a S. Margherita Maria Alacoque.
Cartone eseguito per la canonizzazione della Santa, m. 2,20 × 1,50.

Luigi Serra.
Sovrintendente alle Gallerie
ed agli oggetti d'arte delle Marche

R. SCUOLA ARCHEOLOGICA ITALIANA DI ATENE.

Il giorno 29 marzo, la R. Scuola Archeologica di Atene ha tenuto la sua seconda adunanza scientifica, nella quale hanno parlato gli allievi della scuola stessa dott. Bruna Tamaro e Giacomo Guidi.

Fig. 1. — Teste taurine (oro), trovate nella IV tomba di Micene — Atene, Museo Nazionale.

La dott. Tamaro ha proposto una nuova interpretazione per un antichissimo rito ateniese: la cosidetta Boufonia, celebrata sull'Acropoli durante la Diipolia in onore di Zeus Polieus. Il sacrificio, quale è descritto da Pausania (I, 24, 4 e 28, 10) e da Porfirio (De Abstin., 2, 29, 30), cioè l'uccisione del bue per mezzo di un'ascia, era considerato nell'antichità come una punizione dell'animale che osava mangiare delle focaccie poste sull'altare sacro al dio, era stato fin'ora spiegato dai moderni studiosi come un avanzo di un primitivo culto agreste a cui, solo in tempo posteriore, si era aggiunto il sacrificio cruento. Ma tale spiegazione non teneva conto del fatto che in tutte le narrazioni del rito l'elemento principale non è l'agreste ma l'uccisione dell'animale e sopratutto il giudizio a cui è sottoposta dinanzi al tribunale del Pritaneo l'ascia che ha compiuto il delitto. Ciò presuppone invece una religione in cui il bue e l'ascia avessero un particolare valore sacro; questo è il caso della religione micenea che adorava la doppia ascia quale simbolo della sua suprema divinità, e considerava il bue come *totem* e anche come animale sacro che poteva essere sacrificato sull'altare del dio: lo attestano una serie di monumenti non solo di Creta ma anche della Grecia continentale, per esempio le laminette d'oro a forma di testa di toro con la doppia ascia tra le corna, trovate nella IV tomba di Micene (fig. 1).

Il carattere miceneo del culto sta del resto in accordo con il fatto che gli antichi commentatori dichiarano antichissime le feste in cui esso si celebrava (*Schol.* Aristoph. *Nub.* 984, 985; Suida s. v. *Βουφόνια*) così come la loro importanza è attestata dalla rappresentazione dell'unico monumento figurato che si possegga, del calendario ateniese (ora in un muro della cosidetta piccola Metropoli di Atene), e che porta solo feste celebrate pubblicamente (fig. 2).

Determinati gli elementi del culto la dottoressa Tamaro ha cercato anche di identificare il luogo dove tale rito si svolgeva. Il grande altare a N. E. del Partenone (fig. 3) nel punto più alto dell'Acropoli è stato finora creduto l'altare di Athena Polias, ma vari documenti epigrafici (C. I. A. IV, 18-19 pag. 138 secondo l'integrazione del Wilhelm in Ath. Mitt., 1898, pag. 492; II, 163, I, 324) dicono che questo si trova invece ad oriente dell'Eretteo. Ora se si può quasi con sicurezza escludere che si tratti dell'altare della Polias, molta maggiore probabilità presenta invece la sua attribuzione al culto di Zeus Polieus. Anzitutto concorda con il punto dell'Acropoli nel quale lo pone la descrizione di Pausania; in secondo luogo la sua forma di *μέγας βωμός* conviene al modo con cui si svolgeva il sacrificio. Se poi lo si considera un avanzo del culto delle primitive popolazioni che hanno preceduto la greca nell'Attica, niente di più verosimile che esso sia continuato là dove esse dovevano averlo stabilito, cioè nel punto più alto dell'Acropoli.

Il dott. Guidi ha parlato del gruppo colossale in marmo scolpito da Damofonte di Mes-

Fig. 2. — Calendario liturgico ateniese — Boufonia — Atene — Piccola Metropoli.

Fig. 3 — Grande altare — Atene — Acropoli.

sene per il santuario di Despoina a Licosoura, l'unica opera d'arte greca che sia stata contemporaneamente attribuita o al IV sec. av. C. o all'età ellenistica o ai tempi dell'imperatore Adriano. La parte del gruppo che dà meglio l'idea del gusto e della tendenza artistica del momento in cui lavorava Demofonte è il frammento del manto di Despoina (ora nel Museo nazionale di Atene), il quale è decorato con piccole figure a rilievo rappresentanti aquile e fulmini alati, tritoni e nereidi, vittorie alate che sorreggono un incensiere a base triangolare (fig. 4). Mostrando alcuni stucchi e terrecotte romane, statue loricate e vasi aretini, il dott. Guidi ha fatto notare che le decorazioni che si riscontrano in questi gruppi di monumenti, opera di artisti neo-attici venuti in Italia fin dal II sec. av. Cr., corrispondono, per lo stile e per la scelta dei motivi, a quelle del manto di Despoina, ed ha escluso così ancora una volta che Damofonte abbia vissuto nel secolo di Scopa e Prassitele, aggiungendo invece un argomento stilistico a quelli che erano stati tratti dall'architettura del tempio di Lycosura, dalla introduzione del culto di Eleusi in Arcadia, dalla storia della lega Achea e di Megalopoli e da alcune iscrizioni per sostenere che l'artista di Messene lavorò nella prima metà del secondo sec. av. Cr. Damofonte si rivela educato alla grande scuola attica, come lo mostrano anche le teste colossali del gruppo, ed esercitò la sua arte nel

Fig. 4. — Frammento del manto di Despoina a Lycosura — Atene. Museo Nazionale.

Peloponneso mentre una schiera di decoratori suoi conterranei, che seguivano già la corrente di reazione alle esagerazioni a cui era giunta la scultura ellenistica, emigrava con il console Metello in Italia.

DUE NUOVI AUTORITRATTI AGLI UFFICI DI FIRENZE.

L'insigne raccolta d'autoritratti nella Galleria degli Uffizi a Firenze, s'è arricchita di due preziosi doni: l'autoritratto del pittore Halfdan Ström, e quello del pittore Carlo Siviero.

Lo scandinavo Halfdan Ström è uno degli artisti più originali e significativi del suo paese, conosciuto e apprezzato da noi fin dalle prime mostre veneziane. L'arte sua è rappresentata alla Galleria d'Arte moderna di Venezia dal quadro *Contadini norvegesi;* al Museo Nazionale di Cristiania dal quadro *In trattoria;* al Museo del Lussemburgo a Parigi dal quadro *Giovane madre*. Realista vigoroso e convinto, egli interroga con sincerità la natura, ed è non uno dei più stimati pittori di figure e d'interni che vanti la Norvegia. La sua tavolozza brillante e sintetica ha la persuasiva chiarezza che muove da un sentimento schietto e da una

elevata coscienza artistica. Nei suoi dipinti è il risalto di cose viste davvero e assaporate,

Halfdan Ström — Autoritratto.

insieme ad una elastica plasticità. Rimangono in mente certe sue lucide figure di bimbi con gli occhi sgranati; angoli freschi e densi di campagne, di boschi nordici.

L'autoritratto di Halfdan Ström conferma signorilmente le sue belle qualità coloristiche.

L'altro dono è di un italiano, Carlo Siviero di Napoli, al quale la maturità dell'arte ha sorriso prima di quella degli anni. Egli è ben

Carlo Siviero — Autoritratto.

noto da noi, e in altri paesi d'Europa, quale abile pittore di figure e di paesi.

Alla sua fama non sono estranee certe stampe molto cercate, di vario respiro e di delicata poesia.

Prima di tutto Carlo Siviero è un eclettico, di gusto sottile e cangiante, la cui virtuosità gode a provarsi e a rinnovarsi senza fine. Oggi il suo nome è affidato ai varii ritratti di autorevoli personaggi; ritratti che egli espone nelle Mostre italiane e straniere. Basterà rammentare fra gli ultimi — nei quali la poesia del colore s'accompagna a una espressione di vita più penetrante e squisita — quello della principessina Maria di Savoia.

Nell'autoritratto offerto agli Uffizi, il colore rosso vibra con toni insistenti e bene armonizzati, illuminando il volto d'un riverbero piacevole e impreveduto.

LE ONORANZE A RAFFAELLO.

L'Italia ed il mondo tutto con essa, hanno commemorato, solennemente, il quarto centenario della morte di Raffaello. E la commemorazione ha avuto quella larga eco di popolarità che non ebbe niuna figura di grande artista.

Nella impossibilità di dar conto di tutte, accenneremo alla solenne commemorazione tenuta dall'on. Senatore Adolfo Apolloni, sindaco di Roma, sul Campidoglio, la mattina del 7 aprile, alla presenza di S. M. il Re, della Regina Madre e di gran numero di Autorità, e dopo la quale il primo magistrato di Roma, offerse al Re una delle tre medaglie con la effigie di Raffaello e del palazzo ducale di Urbino, fatte coniare dalla R. Accademia di S. Luca, e incise dal Motti della R. Zecca. Nel pomeriggio, alle ore 15, in piazza Scossacavalli, sulla facciata della casa che occupa, credesi, il posto ove fu quella in cui Raffaello morì, si scoperse, a cura del Circolo Marchigiano di Roma, una targa ricordativa, la cui iscrizione fu dettata da Corrado Ricci. Parlarono il sig. Augusto Belardini, presidente del Circolo e il Sindaco di Roma, e vennero appese alla lapide due corone d'alloro.

Più tardi, partendo dal Campidoglio, un corteo popolare mosse al Pantheon, insieme con S. E. Molmenti rappresentante il Governo, col Sindaco, col Consiglio Comunale, con la rappresentanza civica d'Urbino e con le rappresentanze delle varie associazioni artistiche romane.

Sulla tomba del Sanzio vennero deposte molte corone, e, quindi, un coro di 120 voci dell'Augusteo, cantò una elegia di Fausto Salvatori, musicata da Enrico Bossi che dirigeva.

Conferenze e commemorazioni vennero ancora tenute da Corrado Ricci, nell'aula del Collegio Romano, dalla Pontificia Accademia di Archeologia, dall'Unione Storia ed Arte, dall'Ass. Archeologica Romana, dal Partito Popolare Italiano, dall'Associazione Artistica-Operaia, dall'Accademia degli Arcadi, e, per disposizione del Sottosegretario di Stato per le antichità e le belle arti, in tutte le scuole del Regno.

Ma, prima di Roma, Urbino, patria del grande, aveva pensato a degnamente commemorarlo.

E la solenne festa ebbe luogo domenica 28 marzo, nella grande sala del palazzo ducale.

Dopo un discorso del Sindaco di Urbino, il sottosegretario di Stato per le Antichità e Belle Arti, on. Molmenti, ha pronunciato un discorso a nome del Governo; quindi il direttore generale delle Antichità e Belle Arti, comm. Arduino Colasanti, ha detto il discorso commemorativo, vivamente applaudito.

Ecco i discorsi:

Il discorso di Pompeo Molmenti.

Pompeo Molmenti dice:

— Ascrivo a mia insperata fortuna avere oggi l'onore altissimo di rappresentare qui la Maestà del Re e in Suo nome porgere il saluto alla città che ha il vanto di aver dato i natali a Raffaello, il più popolarmente glorioso tra tutti gli artisti del mondo. Mi è gradito altresì salutare Urbino a nome del Governo, e particolarmente del Ministro dell'Istruzione.

Pronunciare il nome di Raffaello in questo luogo, dinanzi alla profonda soavità del paesaggio che primamente inspirò l'anima del divino fanciullo, tra le pareti di questo palagio che seppe la magnificenza dei Montefeltro, è rievocare le più fulgide memorie di un passato, caro ad ogni cuore italiano.

Ma la rievocazione di questi due nomi, Raffaello ed Urbino, fatta qui, oggi, nel quarto centenario della morte dell'artista, dopo la grande gesta guerresca che ha ricomposto ad unità la Patria nostra, dà alla odierna cerimonia solenne un alto e particolare significato.

Perchè non furono certamente fortuiti questi connubi di nomi, dove soleano gli artisti famosi sostituire al casato la Patria, onde essi vollero chiamarsi Leonardo da Vinci, l'Urbinate, il Veronese, il Pordenone, quasi per affermare, quando l'Italia non era, come il pensiero e il genio italiano sfolgorassero in ogni terra della penisola. Anche non è senza un'alta e riposta ragione, in questa grande sagra che l'Italia, liberata e compiuta, pur fra le turbolenti gare che velano di mestizia la nostra grande vittoria, la singolare coincidenza che avvicina i centenari dei tre supremi spiriti d'Italia. È di ieri il centenario di Leonardo; oggi è quello di Raffaello; sarà domani la glorificazione di Dante. Oh, terra prodigiosa, dove la fiaccola del genio passa da una ad altra mano, e rischiara il cammino segnatole dal divino volere!

Non io verrò qui a parlarvi del vostro gran figlio, e dei miracoli dell'arte sua che dovunque risplendono di luce immortale. Farà ciò da par suo il mio amato cooperatore, Arduino Colasanti, studioso valente, giovane e prestante ingegno. Non a noi, già vecchi e ormai stanchi, l'assunto di celebrare il pittore della bellezza e della giovinezza imperitura. L'arte e la vita di Lui si composero in una armonia di dolcezza, di grazia e di venustà. La soave euritmia del volto è veramente la espressione di quella dell'anima; onde ben si addiceva al giovane, bello come nessun altro fu mai.

Così la bellezza più pura illumina i volti delle sue vergini. Sorridono esse a fior di labbra, pacatamente, con una lieve trasparenza di mestizia. Il luminoso ovale del volto, la fronte alta, la bocca piccola, le labbra sottili, il naso dritto e profilato, gli occhi stellanti nella rosea trasparenza dello incarnato, in tutto questo incanto di forme e di colori è una serena e pura soavità di espressione che appaga ed avvince l'animo di chi la contempla. Oh, lunghi sguardi che mirano al di là della vita, celesti pallori, divine melanconie di bellezza, fattezze come di visioni angelicate, e pur tanto reali, così viva è la figurazione dell'anima nelle forme corporee!

Questo artista che suscitò tanti amori, muor giovane, come coloro che sono al cielo più cari, muore senza esser tocco dalla fredda e livida vecchiezza, ed è assunto in un'aureola immortale, come un essere sovrumano. Ricordate ciò che ne scrisse il Vasari? « Coloro che sono possessori di tante rare doti quante si videro in Raffaello da Urbino, sono non uomini semplicemente ma, se è così lecito dire, Dei mortali ». E invero a nessuno meglio che a Lui si appropriò l'epiteto di « divino ».

Ora come un nume indigete della Patria egli ritorna a noi. Ritorna il più puro rappresentante della dolcezza, della bontà e dell'amore, e la sua opera di pacata serenità potrà essere conforto alla tormentata anima degli odierni italiani. Anch'egli visse in tempi torbidi, anche più torbidi dei nostri.

Delle stragi onde Perugia fu testimone e teatro cruento, negli ultimi anni del secolo

XV, quando gli Oddi e i Baglioni, dopo brevi e finte paci, si contendevano con le armi il primato della città, durava certamente l'eco dolorosa allorchè Raffaello, diciassettenne appena, vi andò a dimorare, nel 1500. Il tumulto del 1485 in cui un bello e ardito guerriero, come un nuovo Marte, sostenne l'impeto degli avversari, ispirò senza dubbio il concetto dell'*Eliodoro*, che l'Urbinate dipinse nelle stanze Vaticane, e la *Deposizione dalla Croce* commessagli nel 1505 da Atalanta degli Oddi, ricordava l'acuto dolore della madre per la perdita del suo Griffonetto.

L'arte di Lui, fra quegli orrori, era l'effusione di un sentimento purissimo che si innalzava alle candide serenità della fede, sulle ali di una mistica ispirazione, simile a dolce e melanconica melodia che s'effonde sotto le volte della chiesa, si spande nella notte dalle aeree ogive, ripetendo da una all'altra navata la stessa commossa preghiera, riecheggiando a un tempo lo stesso sospiro intorno ai santi di pietra ed agli angeli di mosaico.

Egli, l'apostolo della bontà e della bellezza, reca intorno al serto della gloria l'aureola dell'amore. Nel nome di Lui, che compendia in sè tutta l'arte nostra, ci riconoscemmo e ci confortammo nei lunghi secoli della nostra storia dolorosa.

L'arte italiana fu l'aroma che, in tempi corrotti, salvò dalla putredine la nostra immarcescibile fede e fece rispettato il nome d'Italia dagli stranieri, i quali tutto poterono toglierci, la libertà, le sostanze, la Patria, ma non l'arte, nostro conforto e presidio supremo. E l'arte sia ancora la nostra fede più salda, la nostra immortale consolatrice.

L'immane e portentosa vicenda da cui siamo travolti, muta l'aspetto del mondo, come ha cambiati gli intenti, il ritmo e il tenor della vita. La società moderna con i suoi mutati propositi, con gli orrendi e giganteschi spettacoli di cui ci fa testimone, ha sconvolto la nostra esistenza suscitando un turbinio di passioni e una tempesta di contrari voleri. Potremmo quasi dubitare che nell'enorme rivolgimento ogni idealità artistica debba essere sommersa. Ma l'arte immortale riflette i raggi della luce divina e mostra il segno dell'altezza. Un popolo che non voglia brutalmente indurire nella fatica non rinnega la dolcezza del sentimento e i sogni del bello, il quale dura perenne nella sua essenza pur cangiando forme e aspetti. Negare la grandezza di questo ideale sarebbe stoltezza. Dove è qualche cosa che commuova il cuore, ivi è l'aspetto della bellezza. E questa risplende così nel riso spiritualmente virgineo delle Madonne di Raffaello, come nel gesto glorioso del giovinetto eroe che, ferito sulle balze del Carso, si avvolge tra le pieghe della bandiera e muore benedicendo alla Patria.

Il discorso di Arduino Colasanti.

Ecco il sunto del discorso commemorativo pronunciato dal Direttore generale delle Antichità e Belle Arti, Arduino Colasanti:

Negli anni memorabili della gesta liberatrice e della redenzione è bello che la patria chini la fronte ricoronata dinanzi ai più alti simboli delle potenze eterne della gente latina.

Ancora non è spenta l'eco delle onoranze rese lo scorso anno al nome di « Leonardo da Vinci »; già Firenze si accinge a commemorare nell'anno venturo il centenario di Dante; e intanto Urbino, la città che assalta il cielo con lo slancio titanico dei due torrioni del suo palazzo ducale, chiama a raccolta fra le sue mura per celebrare, nel nome di Raffaello Sanzio, una delle più pure, delle più alte, dalle più luminose glorie della genialità italica.

In tutta la storia dell'arte non è creazione più durevole di quella che Raffaello compì su noi, nè più profonda di quella che noi compiamo su Raffaello. Mentre egli visse, e prima, e poi, altri grandissimi pronunciarono altre e forse anche più alte parole nel mondo dell'arte. Pur tuttavia nessuno godette nel tempo la venerazione e la popolarità di Raffaello.

Durante i tre secoli successivi alla sua morte, tutto il mondo non ha di lui che un giudizio: il principe dei pittori, il sommo, il divino. E anche dopo l'avvento delle varie squadre di demolitori, i quali hanno tentato di togliere dall'altissimo posto la gloria dell'Urbinate, il nome di lui non si pronuncia ancora senza che la nostra sicura coscienza vi aggiunga gli appellativi di prima. Di tutto ciò che è gentile, di tutto ciò che è squisito, spirituale, delicato, noi abbiamo fatto lo spirito Raffaellesco. Pare che i suoi dipinti costituiscano il canone della pittura italiana. Il solo suo nome sembra annunciare una nuova stagione, come il grido della rondine. Sulla travolgente fiumana della storia la sua figura culmina, alta e inespugnabile, come un fiore superbo.

Il Colasanti prosegue dicendo che non ha intenzione di tessere la biografia di Raffaello e di enumerare, descrivendole, le sue opere, ma di rilevare ciò che forma il secreto della di lui vita, di tradurre con la sua parola quell'elemento di poesia che è contenuto in ogni grande anima di artista. La questione interminabile dibattuta intorno al Maestro di Raffaello, quistione che le ricerche più recenti hanno inestricabilmente complicata, in luogo di chiarirla, non lo interessa affatto, perchè è

puerile ritenere che le stesse leggi le quali governano lo sviluppo biologico regolino le manifestazioni del genio.

Che cosa Raffaello poteva apprendere dall'enigmatico Evangelista di Piandimeleto, che i documenti designano soltanto come decoratore di stemmi e di cataletti, o dal timido e gentilissimo Timoteo Viti? Certo tutti sanno che in Raffaello appare prima una immagine della dolcezza del Viti, poi l'impronta del misticismo del Perugino, in seguito un'eco della malinconia di fra Bartolomeo della Porta, e successivamente anche influenze di Sebastiano del Piombo e di Michelangelo. Pur tuttavia, nonostante queste e altre apparenze esteriori, Raffaello non è scolaro, nè seguace di alcuno, egli ha avuto a maestra soltanto la natura; perciò è un artista diverso da tutti gli altri, e perfettamente originale, con la sua anima aperta a tutte le manifestazioni della vita, in una continua ansietà di fissarne la bellezza in forme immortali.

Perchè nessun artista ha amata la bellezza più di Raffaello e nessuno meglio di lui ha saputo esprimerne le immagini con la semplicità del segno rivelatore. Vissuto in epoca di fiere lotte, mentre tutti gli uomini intorno a lui portavano in sè i segni delle angoscie e delle corruzioni del tempo, egli solo appare nella vita, come nell'arte, mirabilmente sereno. Gli elementi che erano in lotta nella esistenza si combinano e si fondono nella sua rappresentazione, in cui la malinconica terra marchigiana ha lasciato un ricordo incancellabile di cieli ampi e di campagne fiorite. Confrontate con quelle del Perugino, le opere giovanili di Raffaello appariscono più profonde, perchè sono più umane; l'arte del Sanzio è infinitamente più libera e potente e va oltre le manifestazioni luminose e serene del suo maestro umbro. Ravvicinato a Michelangelo il pittore Urbinate rivela meglio la sua personalità. A questo lo spettacolo del mondo appare come se egli lo contemplasse dall'alto di una nube illuminata dai raggi dell'aurora; per quello la visione dell'esistenza prende forma di simboli tragici, che sulla volta della Cappella Sistina annunziano la punizione della colpa e la fine del dolore umano.

Il Colasanti analizza ogni elemento di differenziazione dell'arte del Sanzio e di quella del Buonarroti, che pure vissero nei medesimi anni, nella stessa città, anzi presso la stessa Corte papale, e si domanda in qual modo Raffaello riuscì a trovare la formula di quel linguaggio che, nella sua grandezza, è come il mare e come l'infinito, così che nell'udirlo la nostra piccola anima sembra farsi vasta come l'anima del mondo.

Ce lo dice egli stesso, scrivendo a Baldassarre Castiglione che, vista la rarità di buoni modelli, egli si serviva di una « certa idea » che si presentava al suo spirito e alla quale egli si sforzava di dare un valore d'arte. Non diversamente, secondo la narrazione di Cicerone, fece Zeusi, quando, volendo fissare in una figura di Elena il tipo della bellezza femminile, fu costretto a servirsi non di uno, ma di cinque modelli viventi. Nulla di nuovo sotto il sole! Lo stile, essenza della rappresentazione artistica, rivive dalla Grecia negli anni del nostro rinnovamento artistico, al ridestarsi dei più puri sogni degli uomini. La *Madonna della Seggiola* e la *Minerva Crisoelefantina* del Partenone, nella loro intima essenza, si equivalgono e si corrispondono. Se ne' suoi santi Raffaello rivede Apollo, nelle sue Madonne riappare Venere, trasformata dopo il lungo sonno dell'età medioevale. Ma l'elemento principale di questa trasformazione non è il sentimento religioso, il quale in Raffaello, come in tutti i grandi artisti del Rinascimento, ha pochi punti di contatto con la fede simboleggiata delle loro opere. Esso consiste nell'avere arricchita l'arte di nuovi elementi, corrispondenti a una maniera di sentire più complessa degli antichi. La nota caratteristica e rivelatrice di questa più profonda umanità è in Raffaello la malinconia. Una pacata e tenue mestizia accompagna i suoi dolci e affascinanti racconti, confessione della sua pura e grande anima, con visioni di colore e di luce, con movimenti ritmici di una musicalità squisita e brillante.

CONSIGLIO SUPERIORE PER LE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

Sessione primaverile 1920.

(Sezione II).

Chiesa di S. Francesco in Bologna. — La Sezione, visto il progetto di decorazioni redatto dal prof. Sezanne, per la prima cappella a sinistra dell'altare maggiore della chiesa di S. Francesco in Bologna; considerato che esso non altera la linea architettonica del tempio, non si oppone all'esecuzione del lavoro progettato.

Chiesa di S. Luca in Bologna. — La Sezione, udita la relazione presentata dai consiglieri Manfredi, Giovenale e Giovannoni, sui progetti di decorazione pittorica dell'interno della Madonna di S. Luca in Bologna, ac-

coglie le conclusioni della relazione stessa ed è persuasa che, in ogni caso, la decorazione del tempio debba essere sobriamente condotta secondo l'antica tradizione bolognese.

Tempio di Macereto. — La Sezione, esaminato il progetto di restauro del tempio di Macereto, redatto dagli arch. Foschini e Spaccarelli, è di parere che se ne possa consentire l'esecuzione.

Chiesa della SS. Annunziata dei Catalani in Messina. — La Sezione, esaminando l'utilità del restauro della chiesa della SS. Annunziata, in Messina, detta dei Catalani, approva in massima la proposta della spesa di L. 45,000, all'uopo presentata dalla Soprintendenza ai monumenti di Palermo, riservando l'accettazione di alcuni particolari all'esame che farà sul posto una Delegazione del Consiglio Superiore, composta dei consiglieri Manfredi, Giovenale e Giovannoni.

Castello Sforzesco in Milano. — La Sezione, udita la relazione dei Consiglieri Pogliaghi e Giovannoni sulla questione del restauro della cappella Ducale nel Castello Sforzesco di Milano, l'approva e, persuasa della grande importanza che assumerà il restauro stesso, trova necessario che si faccia un saggio di restauro della parte pittorica, secondo i criteri indicati nella relazione stessa, limitandolo ad una lunetta e ad un piccolo tratto di vôlta e di parete che comprenda parti decorative e figurative; saggio su cui si riserva di pronunziarsi in seguito ad accesso di una sua delegazione.

Chiesa di S. Filomena in Nonantola. — La Sezione, vista la Relazione in cui il Soprintendente ai monumenti di Bologna, spiega le ragioni per le quali ha creduto di dover notificare l'importante interesse della chiesetta di S. Filomena in Nonantola, approva il provvedimento stesso, e fa voti che, per l'allargamento della strada dell'ospedale, sia studiato da quel Comune un progetto che permetta la conservazione della chiesa e del carattere pittoresco della località.

Casa Rettorale di S. Maria della Vittoria in Roma. — La Sezione, esaminati i due progetti presentati per la sistemazione della Casa Rettorale di S. Maria della Vittoria in Roma, è di parere che sia da accogliersi quello redatto dall'architetto Bazzani.

Basilica di S. Stefano in Bologna. — La Sezione, letta la relazione presentata dai Consiglieri Manfredi, Giovenale e Giovannoni, sul progettato ripristino della Basilica di S. Stefano in Bologna, ne approva pienamente le conclusioni.

Fabbrica del Tempio degli Scolari in Firenze. — La Sezione, presa conoscenza del voto emesso dalla Commissione provinciale dei monumenti di Firenze per la conservazione e il restauro della fabbrica del tempio degli Scolari, udita la relazione del Consigliere Gamba, fa suo il voto anzidetto e confida che lo Stato rivolga le sue speciali cure all'insigne opera del Brunelleschi

Dipinto di Giovanni da S. Giovanni. — La Sezione, letta la relazione presentata dai Consiglieri Gamba e Toesca, sul dipinto della raccolta Marquard attribuito a Giovanni da S. Giovanni, e rappresentante tradizionalmente la nascita di un bambino di Casa Medici, approva l'acquisto del dipinto stesso.

Museo Civico di Pesaro. — La Sezione, considerando che i locali dell'Ateneo di Pesaro non possono dar modo di esporre in maniera decorosa le collezioni pesaresi di maioliche e di dipinti, tra i quali dovrebbe trovar luogo la grande pala di Giovanni Bellini, mentre l'antico Palazzo Ducale, attualmente occupato soltanto in parte dalla Prefettura, sarebbe degnissima e adatta sede di quelle preziose raccolte, approva l'iniziativa presa dal R. Soprintendente dott. Serra, e rivolge a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione i più fervidi voti perchè voglia ottenere dall'amministrazione provinciale la cessione almeno parziale del suddetto palazzo.

Acquisto di frammenti marmorei. — La Sezione, presa visione della proposta di acquisto di una lunetta e di altri tre frammenti marmorei, in possesso dell'antiquario Sboto, di Catania, esprime parere favorevole all'accoglimento della proposta stessa.

Chiesa di S. Lorenzo in Napoli. — La Sezione, informata dello stato gravissimo in cui è lasciata la copertura della Chiesa di S. Lorenzo, in Napoli, fa voto che il Ministero inviti quella Soprintendenza ai Monumenti a presentare un progetto per i lavori di riparazione occorrenti, progetto che la Sezione stessa, si riserva di esaminare in occasione della sua prossima convocazione.

Redattore responsabile: LUIGI PARPAGLIOLO.

Roma, 1920 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.

ANNO VII. Maggio-Agosto 1920 N. 5-8.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

(*Supplemento al « Bollettino d'Arte »*).

RACCOLTA ARCHEOLOG. BARGAGLI A SARTEANO.

La raccolta archeologica che si conserva nel palazzo Bargagli a Sarteano, fu costituita dai sigg. Bargagli, e specialmente dal Marchese Piero, col frutto di ritrovamenti fortuiti e di estesi scavi nei terreni di loro proprietà, così in territorio di Sarteano come in Comune di Casole d'Elsa, e, per una piccola parte, anche con acquisti fatti specialmente in Chiusi.

Gli oggetti di acquisto hanno un interesse secondario, sebbene fra essi vi siano due notevoli cippi con figure in bassorilievo e un busto xoanico in pietra, di stile chiusino arcaico (741-749-740), nonchè alcuni bronzi di buona conservazione e di un certo pregio artistico, quali, ad esempio, due situle, un boccale (300-302) quattro fiaschette a lamina sbalzata (388-391), due specchi graffiti (436-437) e una teca di specchio con bella rappresentazione in rilievo (441).

E per vero l'interesse di tali oggetti non è tanto intrinseco, quanto determinato dai riscontri che presentano coi materiali trovati nel territorio di Sarteano.

Anche i materiali provenienti dagli scavi nelle località di Querceto e S. Antonio in Comune di Casole d'Elsa non hanno grande importanza; essi peraltro documentano località archeologiche del Volterrano. Dal podere *Le Ville* a Querceto, provengono molti oggetti etruschi di epoca relativamente tarda: orificerie (442-552-553), strigili di bronzo, stili d'osso, monete; ma l'unico monumento ragguardevole è un lastrone frammentario di pietra calcare, fornito di iscrizione etrusca, il quale serviva per chiusura alla porta della tomba della Poggiola a Querceto stesso (633).

Speciale interesse archeologico e topografico hanno invece i ritrovamenti fatti nelle proprietà Bargagli intorno a Sarteano per un raggio di oltre tre chilometri, e cioè nei poderi di *Sferracavalli*, a Sud; *Tombe* a Est; *S. Polinari* a Nord; *Solaia* e *Albinaia* ad Ovest; *Casolimpio* e *Piamporcelli* a Sud-Ovest, e *Montarioso* a Sud-Est (1).

Tali ritrovamenti sembrano provarci che proprio nel sito di Sarteano o sulle prossime alture vissero popolazioni antichissime che usavano le selci scheggiate e levigate; e certo dipoi quel sito medesimo fu abitato fino dalla più remota epoca etrusca (2).

Anche i Romani si stabilirono colà, specialmente verso la sponda del torrente Astrone che scorre fra Sarteano e Chiusi, dove si scoprirono avanzi di costruzioni in *opus reticulatum*, forse appartenenti a terme (3), *fistulae aquariae* (1000) ed anfore; e in un sepolcro del vicino podere *Le Tombe*, una bellissima coppa di Marco Perennio, coperta da un piatto di fabbrica egualmente aretina (303).

Stazioni preistoriche d'età eneolitica erano, a quanto pare, sulle pendici della montagna di Cetona, donde vennero alla collezione Bargagli punte di freccia e coltelli in selce scheggiata ed asce levigate; e forse da Cetona si stendevano per tutta la zona a sud di Sarteano, poichè anche le località di *Solaia* e *Piamporcelli* hanno dato oggetti di selce, e presso l'Astrone si trovò una bell'ascia di rame piatta, a margini leggermente rialzati. Ma per tutta l'epoca etrusca e fino all'età romana credo possa ammettersi che un notevole centro abitato fosse proprio nel sito del moderno paese di Sarteano, perchè a un chilometro e mezzo a sud, nella località *Sferracavalli*, si

(1) Rilievo dell'Istit. Geografico Militare 1 : 50000, f° 129 I, e 121 II.

(2) DENNIS, *Cities and Cemeteries of Etruria*, 3, II, p. 365.

(3) IL GAMURRINI, in *Notizie degli scavi*, 1892, p. 307, parla di due edifici termali fra l'Astrone e Sarteano: l'uno di età augustea, donde provengono quattro lastre di terracotta con bassirilievi di arte campana o laziale, l'altro forse di età adrianea, se da esso proviene la *fistula aquaria* con l'iscrizione: ♱ L.AELIVS. IANVARIVS. MF II ♱

scoprì un vasto sepolcreto paleoetrusco (1-293 e 743-745); altre tombe di epoca etrusca arcaica erano a Casolimpio ed Albinaia a sud-ovest (878-883), mentre a circa due chilometri a nord, in località *Santo Polinari*, erano le successive tombe del V secolo e posteriori, con vasi a f. r. (304-592-626); e finalmente a circa tre chilometri ad est, in voc. *Le Tombe*, numerose camere sepolcrali con urne scolpite (700-721-727-738) del periodo etrusco romano (sec. III. - I. a. C.).

In generale gli scavi di Sarteano, eseguiti per conto dei Sigg. Bargagli e sotto la loro diretta sorveglianza, furono condotti con cura, in modo da salvare tutto il materiale che si rinveniva per destinarlo alla raccolta locale, e si tenne nota della provenienza dei singoli oggetti, ma non si tenne separato il contenuto di ciascuna tomba e quasi mai fu redatto il

Sarteano.
Collezione del march. Piero Bargagli.

verbale degli scavi, cosicchè non ci è possibile conoscere quale era la disposizione degli oggetti nelle singole sepolture, la loro associazione e stratificazione.

Per buona sorte abbiamo comunicazioni di persone competenti, redatte in epoca molto vicina a quella delle scoperte, proprio per quei sepolcreti che hanno fornito maggiore copia di materiale interessante, e cioè per quelli in località *Sferracavalli* e *Le Tombe*.

Nel podere di Sferracavalli, a circa un miglio a sud di Sarteano, fra il 1875 e il 1879 fu scoperto un ampio sepolcreto appartenente alla più antica fase della civiltà etrusca. Degli scavi, condotti dallo stesso Marchese Piero Bargagli, ebbero conoscenza diretta l'Ispettore locale degli scavi, P. Nardi-Dei e W. Helbig (1) che ne diedero brevi cenni. Da questi e dal riscontro del materiale ricaviamo che a Sferracavalli si scoprirono oltre 150 tombe, per la maggior parte a *pozzetto* e alcune poche a *ziro*.

I pozzetti, per lo più quadrangolari, scavati nel terreno vergine e rivestiti di ciottoli e sassi murati a secco, contenevano una rozza olla cineraria con avanzi di cadavere combusto, con piccole stoviglie e con oggetti di bronzo o d'altra materia, disposti dentro o intorno al cinerario.

Il pozzetto poi era chiuso da una pietra discoidale a guisa di scudo, e talora da due o tre simili pietre sovrapposte con uno strato di terra fra l'una e l'altra. In qualche tomba la suppellettile stava sopra la pietra che immediatamente proteggeva il cinerario.

Cinerario e stoviglie, d'impasto bruno ed impuro, erano fatti a mano: i primi a forma di olla ovoidale con due manichi, di cui uno solevasi rompere per rito funebre, oppure con quattro protuberanze sull'omero; le altre in forma di anfore, boccali, tazze, calici, specie di saliere; gli uni e le altre quasi sempre prive di ornamenti goemetrici incisi, e perciò simili ai vasi del ben noto sepolcreto paleoetrusco di Poggiorenzo presso Chiusi (1); di alcuni frammenti di vasi lavorati al tornio, di argilla rossastra, con ornamento di striscie brune, a quanto pare di stile geometrico-orientale, non si può dire se appartenessero alle tombe a pozzetto o alle meno antiche tombe a ziro.

I bronzi consistono in fibule, per lo più a navicella e ad arco serpeggiante, rasoi con manico imbullettato, catenelle e rotule servite come capocchie di aghi crinali (2). V'erano pure oggetti in ferro: fibule di grandi dimensioni, lame di coltelli e cuspidi di lancia, spirali; e infine acini d'ambra o di pasta vitrea per collane. Purtroppo però non possiamo sapere quali di queste suppellettili appartenessero ai semplici pozzetti più primitivi del tipo di quelli di Poggio Renzo, e quali alle Tombe specialmente dette a ziro. L'Helbig ricorda che nel sepolcreto di Sferracavalli da lui esaminato, in dodici casi su centocinquanta, l'olla cineraria era conservata entro uno ziro di terracotta rossastra e che i rasoi di queste tombe avevano il manico di un sol pezzo con la lama, anzichè imbullettata su di essa.

(1) P. Nardi-Dei in *Notizie degli Scavi*, 1879, p. 329-330. — W. Helbig in *Bull. dell'Istit. di corr. archeol.*, 1875, p. 233-235, e 1879, p. 233-237.

(1) Sul sepolcreto chiusino di Poggio Renzo e le sue suppellettili conservate al Museo Archeologico di Firenze, v. Milani, *Museo Topografico dell'Etruria*, p. 61, e *Guida del R.° Museo arch. di Firenze*, I, p. 231.

(2) Per l'uso di tali rotelle, v. appunto il canapo fittile chiusino pubblicato dal Milani nel *Museo Italiano di antichità classica*, I, tav. VIII, 14 a. b., nel quale si vede che una di esse sta alla estremità della capigliatura di una donna.

Il podere *Le Tombe*, a tre chilometri da Sarteano verso il torrente Astrone, prende il nome dal gran numero di tombe antiche specialmente a camera, che già si vedevano o facilmente si scoprivano in esso. E di là proviene molta e svariata suppellettile funebre, in minor parte antichissima, come vasetti di stile italo-geometrico e protocorinzio (449-527) e fibule in bronzo a navicella, ma in predominanza di epoca etrusco-romana III-I sec. a. C.), come urne in alabastro e in travertino scolpite, applicazioni figurate per vasi di bronzo, oreficerie, manichi di specchi e pettini di osso, vasi di vetro e ceramiche aretine.

La bella coppa aretina, già ricordata (303), della fabbrica di Marco Perennio, coperta da un piatto pure aretino, era in un loculo, chiuso da un tegolo.

Ma il monumento di gran lunga più importante fra tutti quelli scoperti nel podere *Le Tombe* è l'ipogeo sepolcrale della famiglia *Cumere* (1). Il 1° luglio 1835 fu colà ritrovata casualmente una tomba a camera, scavata nel masso, preceduta da lunga e larga strada, con la porta chiusa da un embrice assai grande, recante la seguente iscrizione: (2)

VELIA SENTI AD UNATNAL RADUMSNASA CUMERUNIA.

Dentro alla tomba e lungo la strada d'accesso erano disposte quattordici urne cinerarie in alabastro con rappresentazioni scolpite in rilievo sulla cassa, con figura recumbente sul coperchio e, quasi tutte, con iscrizioni etrusche, nelle quali apparisce sempre il gentilizio nelle forme *cumere* (5 volte), *cumeresa* (3 volte) *cumerusa* (1 volta) *cumerunta*, che non lascia dubbio sull'appartenenza del sepolcro a quella famiglia (3).

Fra le urne, due specialmente sono notevoli non tanto pei soggetti, assai frequenti in monumenti simili, quanto per alcuni dettagli delle rappresentazioni, per la fresca e vigorosa esecuzione dei rilievi, per la vivacità dei colori che li animavano (4).

L'una (730), con l'iscrizione *arnd sentinate cumeresa*, supera tutte per la nobiltà dello stile. Rappresenta Oreste in Tauride; Ifigenia riconosce suo fratello nello straniero che essa sta per sacrificare ad Artemide. Oreste nudo, siede sull'altare e la sorella ritta appoggia il capo alla spalla di lui in mesto abbandono, mentre un guerriero disarma Pilade per sottoporlo allo stesso rito di sangue.

L'altra (731), con la scritta *arnd cumeresa*, è notevole perchè sul coperchio, accanto alla solita figura di personaggio sdraiato, con un *rhyton* nella d. ci fa vedere un fanciullo, che il Milani credette rappresentare Tages, ispiratore degli indovini. Nel rilievo è ritratta, con crudo realismo, la morte di Eteocle e Polinice; l'uno cade trafitto da una specie di tridente a punte ricurve, l'altro da un giavellotto che fa schizzar fuori i visceri dall'addome. I compagni son vicini e li sostengono: nel mezzo una furia alata, poggia il piede si-

Sarteano.
Collezione del march. Piero Bargagli.

nistro sopra un altare e spegne la torcia, quasi ad esprimere il trionfo della morte sui contendenti.

Lo stile è qui più vigoroso che accurato e i colori, rosso, giallo, celeste, si mantengono così vivi come in poche altre urne.

***

Nel palazzo Bargagli a Sarteano gli oggetti furono ordinati con cura, ma a seconda della loro specie piuttosto che dell'associazione e distribuzione topografica; a ciascun oggetto o gruppo di oggetti fu dato un numero, e così, in base alle indicazioni fornite dallo stesso marchese Piero Bargagli, fu possibile al prof. Milani di redigere un elenco, del tutto sommario, dei principali materiali della collezione.

Ultimamente, consultato tale elenco manoscritto in riscontro con gli oggetti, ho creduto utile di ampliarlo e di completarlo nella forma in cui lo presento, quale appendice alle osservazioni sopraesposte.

LUIGI PERNIER.

(1) Sulla scoperta, cfr. *Bollettino dell'Istituto di corr. archeol.*, 1836, p. 30 e segg. (MAZZETTI, e 1840, p. 151 e segg. (BRAUN).

(2) *Corpus inscriptionum etruscarum*, 1121.

(3) V. *Corpus inscr. etr.*, 1422-1431. Sul gentilizio *Cumere* e le sue descrizioni, v. W. SCHULZE, *Geschichte lateinischer Eigennamen*, p. 65, 318, 324, 327, 347, 535.

(4) V. per le urne oltre le notizie del MAZZETTI e del BRAUN nei 11. cc. del *Bull. dell'Ist.* 1830 e 1840. DENNIS 3, 11, p. 364; F. BARGAGLI-PETRUCCI, *Montepulciano, Chiusi e la Val di Chiana senese*, in *Italia artistica*, serie 1, n. 31, figg. a p. 109, 110, e KÖRTE, *Urne etrusche*.

APPENDICE.

Galleria al secondo piano.

Vetrina I, a sinistra.

1-39. Vasi di terracotta, scavati nelle tombe arcaiche del podere voc. Sferracavalli, a sud di Sarteano: olle cinerarie, anfore, boccalini, tazze, calici, costituenti il corredo funebre; per la maggior parte lisci ed alcuni pochi con semplice decorazione impressa o graffita.

L'olla 6 è di tipo villanoviano, senza ornamenti graffiti, con un sol manico; due altre, 4, 5, a corpo ovale, hanno presso il collo alcune protuberanze cornute e sono coperte da ciotole di tipo villanoviano. Il n. 2 è un coperchio di cinerario a cono tronco imitante una testa umana coi tratti del volto rozzamente indicati a rilievo come nei vasi della Troade e nei canopi chiusini. Notevoli pure alcune anforette 1,35,39, a corpo globulare, con due anse verticali a nastro, con decorazione impressa a punti e linee. L'anforetta 35 conserva anche il coperchio; 30, navi ella rettangolare; 24, kotyliskos protocorinzia.

40-45. Fusaiole di t. c., campanelle e catenelle di bronzo, facenti parte della suppellettile di dette tombe.

46- . Pentolino fittile di rozzo impasto con coperchio fornito di ansa di presa.

47-197. Fibule di bronzo per la maggior parte trovate dentro i vasi suddetti; sono in predominanza a navicella, striate oppure ornate di cerchietti; alcune ad arco serpeggiante, con globetti.

198-244. Oggetti di ferro della medesima provenienza, e cioè: molte fibule a navicella, delle quali una (242), grandissima; uno strigile (217), alcuni coltelli, tre cuspidi di lancia, una spiralina (229).

245-293. Altra minuta suppellettile in bronzo, osso, ambra delle tombe stesse. Di bronzo: armille, campanelle, spirali, frammenti di un fibbione; una cuspide di lancia, 5 rotelle — capocchie di aghi crinali, tredici rasoi lunati, di cui uno (285) con fibula infilata nell'occhiello del manico. Alcuni frammenti di osso lavorato per rivestimento di fibule (267) e molti chicchi di collana in pasta vitrea od ambra (274-276).

Vetrina II, a destra:

300-302. Due situle e un boccale in bronzo, lisci. Acquisto. Provenienza non accertata.

303. Grande tazza di terra di color rosso-corallo, di fabbrica aretina, trovata dal cav. Domenico Bargagli entro una piccola tomba chiusa da una tegola nel podere voc. *Le Tombe*, ad est di Sarteano. È ornata di rilievi: due finte anse con mascheroni e sul corpo una zona con rosette a fogliami in mezzo alla quale è la marca MPRN della celebre fabbrica di Marco Perennio; presso il piede una zona con foglie lanceolate. La coppa è coperta da un bel piatto, lucente per bella vernice color castano, fornito pure di marca aretina.

304. Stamnos a f. r. di stile greco andante. Personaggio barbato, ritto, avvolto nell'himation; ai due lati due arcieri. Da una tomba del podere voc. *S. Apollinare* a nord di Sarteano.

305-307-320. Un'anforetta, boccali e calici di bucchero, di varie provenienze; un calice (310) è ornato con rilievi di stile orientale ottenuti a mezzo di cilindretti.

306. Elegante anforina del genere dei vasi volsiniesi; rotti i manichi. Da Corneto Tarquinia.

321-343. Vasi, manichi, una patera ombelicata, un colatoio in bronzo.

344-348. Cinque piccoli balsamari in vetro trovati al podere voc. *Le Tombe*.

349-361. Altri piccoli bronzi della stessa provenienza, fra cui cinque fibule a navicella, un'armilla, una cannula cilindrica, terminante in testa di ariete (355), due belli ornamenti di vaso in rilievo raffigurante due teste di arieti cozzanti.

362-386. Piccoli vasi ordinari e foculo di bucchero. Acquisto. Provenienza non accertata.

388-391. Quattro fiaschette in lamina di bronzo sbalzate con eleganti rilievi; una conserva un pieduccio, un'altra il coperchietto.

392-395. Specchi in bronzo, di cui alcuni rozzamente graffiti.

396-404. Strigili in bronzo, di cui alcune (401-404) trovate a *Querceto*, in comune di Casole d'Elsa.

406-429. Piccoli oggetti e specchio in bronzo dei dintorni di Sarteano.

430-435. Monete trovate nel 1872 a Querceto di Casole nelle tombe del podere voc. *Ville*.

436-437. Specchi in bronzo, mancanti del manico, con figure incise, acquistati come provenienti da Chiusi. Lo specchio 437

è di buone stile e mi sembra rappresentare il giudizio di Paride con le figure nella seguente successione, da sin: Paride che si appoggia colla sin. alla lancia, Giunone a Minerva ritte e Venere seduta.

438. Anello, orecchini, bulle da collana e altri ornamenti d'oro, trovati in una tomba presso la pineta della Poggiola, a *Querceto* di Casole, nel 1872.

439. Lamelle sbalzate e due cerchietti d'oro trovati nei sepolcri del podere voc. *Le Tombe.*

441. Teca di specchio a lamina di bronzo superiormente sbalzata, con rappresentazione dell'incontro fra Ulisse e Penelope, simile ad altra illustrata dall'Helbig negli *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica,* volume XXXIX, 1867, p. 326, ss. Cfr. *Mon. dell'Istituto,* vol. VIII, tavola XLVII, 1. Acquistata.

442. Due paia di orecchini d'oro e altre piccole oreficerie trovate nel 1872 a Querceto di Casole, in una tomba del podere voc. *Ville.*

444-448. Nove pezzi di *aes grave,* molte altre monete fuse e coniate di epoche varie e uno specchio frammentario.

449-527. Alcune *lekythoi, bombylioi, aryballoi* dipinti in stile italo geometrico e protocorinzio; molti piccolissimi vasi di t. c. ordinari, balneari fusiformi, lucerne, quasi tutti provenienti dal potere voc. *Le Tombe.*

528-533. Cinque punte di frecce a foglia in ferro e un fermaglio in bronzo, trovati presso uno scheletro a fior di terra, nel 1899, nel podere di *Montarioso,* a sud-est di Sarteano.

534-537. Candelabri e spada di ferro, trovati in una tomba del podere voc. *S. Antonio,* sulla scarpata della strada, a Querceto di Casole.

552-553. Frammenti di oggetti d'oro, fra cui orecchini, delle tombe di *Querceto* di Casole.

554. Frammenti, pare di un anello quadrangolare in bronzo, trovati dentro i vasi del podere voc. *Sferracavalli.*

555. Scarabei, di cui quello in onice era nella tomba del podere voc. *S. Apollinare* insieme al vaso figurato n. 304.

556. Un piccolo scarabeo, alcuni grani di collana in pasta vitrea e una conchiglia cypraea dalle tombe di *Querceto* di Casale, voc. *Ville.*

557. Catenella e armilla d'argento.

560-561. Manichi di specchio, asticelle, due pettini e molti altri frammenti di osso intagliato, dal podere voc. *Le Tombe.*

562. Anforetta in vetro variegata dal podere voc. *Ville,* presso Querceto.

563. Pezzi di *aes grave.* Assi romani e frazioni. Medesima provenienza.

564. Fibuletta in bronzo con grano di pasta vitrea infilata all'ardiglione; varie campanelle in bronzo. Medesima provenienza,

565. Frammento di balsamario d'alabastro e manico di askos in t. c. giallognola con iscrizione in rilievo: *Atranei.* Medesima provenienza.

566. Frammenti di osso: tre dischetti, uno stile, manichi di specchio. Medesima provenienza.

567. Ciottoli di varie specie di pietra spianati e levigati da una parte, trovati alla pineta di Poggiola presso Querceto di Casole, con gli oggetti d'oro, n. 438.

568. Stilo di osso sormontato da protome umana. Da Querceto di Casole, voc. *Ville.*

569-576. Otto ascie levigate di bellissime rocce grigie, verdi e brune, molte punte di frecce e coltelli di selce scheggiate provenienti dalla montagna di Cetona. Dono dell'ing. Brandimarte Fanelli.

577. Piccola cuspide di freccia in selce bruna trovata al podere *Pianporcelli,* a sud-ovest di Sarteano.

578. Freccia di selce trovata alla *Steppe,* nella montagna di Cetona.

579. Raschiatoio in silice rossastra, trovato presso l'antico paretaio Cennini in Solaia, a nord-ovest di Sarteano.

580. Grande cuspide di lancia in ferro. Dono dell'ing. Fanelli. Da Sarteano, 1886.

581. Sei cuspidi di freccia in selce e altri oggettini di pietra del poggio dei Morettoni, presso al Calcinaio, comune di Radicofani. Dono dell'ing. Fanelli, 1910.

582. Vasetto rozzissimo di terra rossa. Dono Fanelli.

583. Piccola ascia in bronzo a margini leggermente rialzati, trovata presso il podere voc. *Le Tombe,* all'Astrone, nel 1875.

584. Frammenti di un'anfora in vetro. Dai poderi dell'Astrone.

585-586. Anfora di vetro e suoi frammenti. Dai poderi dell'Astrone.

587-589. Due vasi lisci in bronzo e un boccale in terracotta trovati nel 1890 nel podere voc. *S. Apollinare.*

590-591. Due anfore ordinarie di bucchero trovate nel podere di *Retignano,* a nord-est di Sarteano.

592-626. Frammenti di vasi a figure rosse, greci e d'imitazione etrusca, trovati nelle tombe del podere voc. *S. Apollinare*, nel 1890.

627. Boccale dipinto a fondo nero e decorazione in bianco di stile etrusco-romano; da Corneto Tarquinia.

628. Frammenti di lamine di bronzo delle tombe in voc. *Sferracavalli*.

629. Boccale simile al 627.

631-632. Anfore simili a 590, 591, con coperchio.

STANZE AL PIANO TERRENO.

Stanza I.

633. Pezzo di lastrone frammentario di pietra calcare (largh. m. 1; alt. mass. attuale m. 0,68; spess. m. 0,17), porta della tomba della Pòggiola a Querceto di Casole con iscrizione etrusca arcaica nell'angolo d. in basso (cfr. C. I. E., dove è indicata la provenienza da Sarteano.

Alle pareti:

634. Tegola di grandissime dimensioni (metri 1,16 × 0,86; alt. bordi m. 0,125). Proveniente da Chiusi. Acquisto.

635-646. Tegoloni di cui uno (642) con iscrizione latina (C. I. E., 1538) e quattro (643-646) con iscrizione etrusca.

Sulle banchine cominciando da quelle di destra e da destra a sinistra:

647-698. Urnette in t. c. con rilievi sulla faccia anteriore della cassa e figura recumbente sul coperchio: alcune colorate, fornite d'iscrizioni anch'esse dipinte e in qualche caso (656-657) incise. Notevole è l'urnetta 650 su cui vedesi in rilievo Cadmo combattente, coll'aratro e l'iscrizione dipinta L. SERTORI L. F. LONG (C. I. E., 1527).

I principali soggetti rappresentati nei rilievi sono: *a)* Cadmo combattente coll'aratro contro i Giganti; *b)* Ercole e due altri personaggi presso un *heroon* o la porta dell'Hades (649); *c)* duello di Eteocle e Polinice; *d)* defunto condotto verso la porta dell'Hades da una Lasa; *e)* grifone; *f)* la porta dell'Hades; *g)* stretta di mano per congedo avanti alla porta dell'Hades (682); *h)* combattimento sopra un caduto, modellato a mano e a stecco (684); *i)* testa con berretto frigio alato (687); *k)* facciata di tempio in antis; nell'intercolunnio centrale protome umana; nei laterali un pino (688): *l)* una kline (696). Trovate nei poderi già appartenuti al monastero di S. Chiara. Acquisto.

In mezzo alla stanza:

699-720. Rozze urne di travertino e una frammentaria di alabastro (707), fornite quasi tutte di semplice coperchio a doppio spiovente con iscrizioni incise (e talora rubricate) e con rozzi rilievi intagliati sulla fronte della cassa: patera pelte, gorgoneion, cavallo marino; folgore stilizzata: disco fra due pini. L'urna 700, con *gorgoneion*, ha sul coperchio una figura recumbente appena abbozzata.

721. Rozza urna di alabastro con f. r. i. e ril., uccisione di Troilo. Podere *Le Tombe*.

722. Urna di marmo con f. r. i. e ril. Scilla percuote col timone due naufraghi. Dai poderi delle monache.

723. Urna c. s. senza i ril. Scilla alata con timone; stile bello. Provenienza c. s.

724. Urna. di travertino con f. r. e ril. mascherone tra foglie di acanto e patera. Provenienza c. s.

725. Urna di travertino con f. r. di vecchia che tiene una melagrana nella d. In ril. testa di Gorgone e fogliami. Dal podere voc. *Le Tombe* (C. I. E. 1524).

726. Urna di travertino con f. r. di giovane donna dal viso espressivo. In ril., leone che spezza una lancia. Provenienza c. s. (C. I. E. 1517).

727. Urna in alabastro con f r. e i. In ril., Giasone o Cadmo che uccide i guerrieri nati dai denti del drago. Podere voc. *Le Tombe*.

728. Urna c. s. senza i. In ril. colorato, la morte d'Ippolito. Provenienza c. s.

729. Urna c. s. con i. In ril., Oreste e Pilade uccidono Clitennesca ed Egisto. Prov. c. s.

730. Urna c. s. con i. In ril., Oreste prigioniero in Tauride, salvato dalla sorella Ifigenia. Su ciascun lato corto, *gorgoneion*. Buona fattura. Iscr.: *Arnd sentinate cumeresa* C. I. E. 1423. Prov. c. s.

731. Urna c. s. senza i. Ril., Eteocle e Polinice, figli di Edipo, nel loro duello sotto le mura di Tebe cadono entrambi trafitti l'uno da una lancia, l'altro da un tridente. I compagni li sorreggono; nel mezzo una Lasa che poggia il piede sopra un altare e tiene una torcia.

Sul coperchio sono rappresentate figure, una delle quali può raffigurare il fanciullo misterioso Tages, ispiratore

degli auguri o sacerdoti. — Ai lati minori fogliami.

Stile assai efficace, ravvivato da forte colorltura. Prov. c. s. Iscrizione: *Lar e Cumeresa*. C. I. E. 1524.

732. Urna c. s. senza i. Ril., Paride vincitore ai giuochi, riconosciuto dai fratelli al momento che sta per essere ucciso da essi. Assai corrosa. Prov. c. s.

733. Urna c. s. assai corrosa dall'acqua e quasi irriconoscibile. Prov. c. s.

734. Urna c. s. Ril., Aulo e Celes Vibenna che sorprendono Caco per farlo prigioniero e scorticarlo vivo, secondo il volere di Apollo, suo competitore nella musica. Prov. c. s.

735. Urna c. s. Ril. Aiace che sostiene Achille morente sotto le mura di Troia; mal riconoscibile perchè corroso dall'acqua. Prov. c. s.

736-738. Urne c. s. Assai corrose dall'acqua. Ril. 738: Scena d'addio. Prov. c. s.

740. Busto muliebre xoanico. La figura ha le mani riunite sul petto, un diadema sulla fronte, due treccie scendono sul petto, altre dietro le spalle. Da Chiusi. Acquisto.

741. Cippo in pietra fetida a piramide tronca con figure a bassorilievo. Da Chiusi. Acquisto.

749. Cippo in pietra fetida come il 741. I bassorilievi rappresentano una danza al suono della cetra. Da Chiusi. Acquisto.

Stanza II.

743. Disco in pietra con rozzo umbone, forse servito per copertura di tomba arcaica. Dal podere voc. *Sferracavalli*. Diam. m. 0,70.

744. Disco c. s. col disegno di un piede graffito; diam. m. 0,80.

745. Disco c. s., liscio; diam, m, 0,48.

746. Disco c. s. peperino, pietra che non si trova nei dintorni di Sarteano, con cerchio e raggi incisi; diam. m. 0,63.

747. Disco c. s. di pietra; diam. m. 0,42.

748. Frammento di dolio. Dal podere voc. *Sferracavalli*.

751-876. Vasi di tombe arcaiche, dal podere voc. *Sferracavalli*, in maggioranza olle cinerarie con coperchio di rozzo impasto scuro.

873-883. Rozzi canopi fittili, scavati presso i poderi di Albinaia e Casolimpio a ovest e sud-ovest di Sarteano.

Il canopo 889 coi vasetti 818-822 furono trovati presso l'Albinaia entro un dolio, nel 1900.

844-890. Anfore ed altri vasi romani.

891-896. Materiali provenienti da costruzioni romane, trovati nei poderi dell'Astrone: embrici, tegoli, mattoni, tubi fittili e avanzi di un muro di un *opus reticulatum* trovato presso il podere voc. *Colombaio*.

900-963. Vasetti, tazze, poculi, piattelli, balsamari, askos, lucerna di epoca etrusco-romana. Dal podere voc. *Le Tombe*.

964-972. Vasi cinerari romani con coperchio. Acquisto.

973-998. Tazze, calici e altri vasi dal podere voc. *Le Tombe*. Alcuni in bucchero, altri verniciati in nero.

999. Frammenti di grandissimo dolio del podere voc. *S. Apollinare*.

1000. *Fistulae aquariae* in piombo, di cui una con iscrizione romana. Trovate nei poderi dell'Astrone. Acquisto.

1001-2. Due grosse olle trovate a *Querceto* di Casole d'Elsa, presso il podere voc. *S. Antonio*.

1003-11. Oggetti delle tombe del podere voc. *Ville* a Querceto Casole.

1042-1060. Vasetti etrusco-romani.

1068-1085. Olle e altri vasi lisci.

1107-1142. Vasi di epoca etrusco-romana; alcuni dipinti a vernice nera lucente, altri, fra cui quattro anfore, 1138-1141, dipinte a figure rosse in stile etrusco trascuratissimo.

1172. Statua di calcare fetido, acquistata a Chiusi e propriamente coperchio di sarcofago con figura virile recumbente. È di dubbia autenticità, specialmente la testa.

A). Fronte di sarcofago romano, di epoca tarda, con rozzo bassorilievo rappresentante la caccia al leone.

B). Lista ornamentale del coperchio di un sarcofago romano, di epoca tarda, con tabella nel mezzo e ai lati rozzi bassorilievi rappresentanti scene di caccia. Gori. *Inscriptiones antiquae*, III, tav. 45.

Luigi Pernier.

RIORDINAMENTO DEL MUSEO DELLA SANTA CASA DI LORETO.

Il Museo della Santa Casa si venne costituendo man mano che i continui accrescimenti del patrimonio artistico della Basilica ed i vasti lavori di trasformazione che in essa si determinarono e tuttora durano, resero disponibili opere varie, alle quali sol qualcuna di diversa provenienza si aggiunse.

Sopratutto tali origini avevano impedito ch'esso potesse avere un razionale assetto. Così che da parecchi anni si era progettata una nuova e più organica sistemazione; la quale, sospesa allo scoppiare della conflagrazione mondiale, venne attuata non appena l'aspro cimento fu superato.

È merito del R. Commissario della Santa Casa, comm. Eugenio Deidda, l'aver promossa e condotta a compimento l'iniziativa, di cui egli, con la vasta sua dottrina ed il suo fine gusto, apprezzò subito tutta la significazione, e che sostenne con perseverante larga cordialità. Assertore convinto di essa fu anche l'architetto della S. Casa, comm. Guido Cirilli, che diede ai vari problemi dell'ordinamento il concorso della sua osservazione sagace, geniale e pronta.

Il carattere ed il numero degli ambienti non consentivano, invero, soverchia libertà di risorse: tuttavia si è fatto in modo di conferir rilievo alle opere significative, abolendo le sovrapposizioni, eliminando le cose segnate di debole vita, disponendo gli oggetti quanto più in basso era possibile e con qualche respiro fra l'uno e l'altro, aggiungendo la sala delle sculture; valendosi, inoltre, dell'ammobigliamento per dare all'insieme l'aspetto di un appartamento di rappresentanza che prolunga quello reale.

Si provvederà in seguito a sostituire con altre migliori le vetrine per le maioliche, e ad apprestarne per i paramenti sacri. Ma, comunque, anche così come ora si presenta, il Museo della Santa Casa è una delle più insigni collezioni artistiche delle Marche, per la mirabile collana degli otto dipinti del Lotto, la preziosa serie degli arazzi raffaelleschi, la splendida raccolta di ceramiche.

Nel compilare questo breve catalogo vennero messe a profitto anche le schede manoscritte conservate nell'Archivio della S. Casa, redatte con grande perizia ed accuratezza dall'Ispettore onor. dei Monumenti di Loreto, avv. Pietro Gianuizzi. Per quel che riguarda il cenno illustrativo delle due tele fregiate di segni musicali, son debitore all'illustre e fervido maestro della Cappella Loretana, Giovanni Tebaldini. Ed un ringraziamento devo anche a Mons. Bravi ed al P. del Monte, che mi furono larghi di cortesie.

PITTURE.

Lorenzo Lotto, nato probabilmente nel 1480 a Venezia, ove si educò all'arte sotto la guida di Alvise Vivarini, fu una delle maggiori individualità della scuola veneziana.

Il suo precipuo dono è una squisita sensibilità psicologica nel rendere creature di eccezionale raffinatezza e di alta nobiltà morale, a volte doloranti per invisibili ferite, chiuse senza gemiti e senza tracotanza nel cerchio della loro angoscia, non di rado vibranti di fervore religioso che si accende in esaltazione, sempre esprimenti nella maliosa intensità dello sguardo e nell'ardente fremito di tutto il loro essere il predominio della vita dello spirito.

Inoltre, egli fu tra i primi artisti che sentirono la poesia della natura e ne trasfusero la vasta risonanza nelle loro opere; amò con animo commosso l'infanzia; ebbe tavolozza smagliante, avvivata da suggestivo ondare di sbattimenti.

L'arte sua risplende segnatamente nei ritratti: in quello del *Cardinal Rossi* del Museo di Napoli, del *Protonotario Giuliano* della Galleria Nazionale di Londra, della *Donna con ventaglio* e dell'*Uomo con guanti* alla Brera — che sono fra le più profonde pagine della pittura del Rinascimento — improntati di sovrana distinzione, finemente trattati.

Stupenda significazione egli attinse nelle pale d'altare — grandiose, pervase di sincera e ardente fede — toccando il fastigio più eccelso nei dipinti di S. Bartolomeo, di S. Bernardino e di S. Spirito a Bergamo.

Dedicò gran parte della sua attività alle Marche, le quali si gloriano tuttora di molte sue opere; a Recanati, Jesi, Montesangiusto, Ancona, Cingoli, Mogliano, Loreto, ove chiuse la vita nel 1556, oblato della Santa Casa.

Ss. Sebastiano, Rocco e Cristoforo, tavola, m. 2,75 × 2.32, segnata *Laurentii Loli pictoris opus.* Risale al 1534 circa e richiama una sua pala analoga del Museo di Berlino (1531).

Lorenzo Lotto.
S. Cristoforo, S. Rocco e S. Sebastiano.

Le figure campeggiano in un vasto paesaggio marino; grandioso il S. Cristoforo, dolorante e fervido il S. Rocco, delicato il S. Sebastiano, dal bel corpo ignudo, soffuso vagamente d'ombre. Era nella Basilica, nella cappella ove ora si trova un mosaico rappresentante i *Ss. Domenico ed Agostino.*

Battesimo di Gesù, tela m. 1,70 × 1,35. Dipinto nel 1554-56. S'anima di un pittoresco paese crepuscolare, con figurette sulle rive del fiume brillantemente segnate.

Proviene dalla Basilica, dalla Cappella ora dedicata a S. Giuseppe.

L'Adultera, tela m. 1,05 × 1,32. Replica eseguita nel 1529-30 di un altro dipinto del Lotto, ora al Louvre. E' notevole per il caratterismo di alcune teste. Copie a Roma, nel Palazzo Spada; a Dresda; a Londra; a Loreto, nella Residenza Municipale. Medesima provenienza della precedente.

Presentazione del Bambino Gesù al Tempio, tela, m. 1,70 × 1,35. Opera incompiuta (1554-

Lorenzo Lotto — La Presentazione al Tempio.

56). Fu definita dal Berenson « forse la più moderna pittura dipinta da un antico maestro italiano », e da lui avvicinata, per la tecnica, a Manet ed a Degas.

È mirabile nella vaga tenue orchestrazione coloristica, quasi a monocromato, nel leggero velo d'ombra che le infonde arcano fascino, nella grazia delicata delle figure, nel ritmo vivace di linee del gruppo della Vergine e di Gesù, che propaga l'agile sua vibrazione musicale alle linee tranquille degli altri gruppi. Stessa provenienza della precedente.

Sacrificio di Melchisedecco, tela m. 1,72 × 2,48. Opera del 1554-56. Contro il fondo cupo della boscaglia, variato da un breve respiro d'orizzonte, risaltano le notazioni vivaci delle vestimenta, modulate da suggestivo gioco di chiaroscuro. Medesima provenienza.

Adorazione del Bambino, tela, m. 1,72 × 2,55. Replica eseguita intorno al 1535 di un quadro ora al Louvre. Si rilevano sopratutto la figura della Vergine, tenuta dal delizioso smarrimento che impronta le Madonne del Lotto, assorta nella contemplazione del Figliuolo, rivestita di un chiaro manto turchino velato d'ombra; e quelle degli angeli, piene di grazie e di compostezza. Medesima provenienza.

S. Michele precipita Lucifero dal Cielo, tela m. 1,67 × 1,35. Nobile opera del 1554-56. Medesima provenienza.

Adorazione dei pastori, tela, m. 1,70 × 1,35. Eseguita nel 1554-56, con l'aiuto di Camillo Bagazzotti da Camerino.
Medesima provenienza.

Antonio Zanchi (Este, 1639; Venezia, 1722), Operò a Venezia.

Cristo crocifisso, S. Chiara (o la *Chiesa*) *e le anime del Purgatorio*, tela, m. 2,55 × 1,69. Donato nel 1687, come opera dello Zanchi, alla Santa Casa dalla Confraternità della Morte di Lendinara. Attribuita anche al Piazzetta, del quale, in effetti, si riscontrano numerosi riflessi, e allo Schedoni.

Alessandro Magnasco (1667-1747).

Tempesta marina, due tele, m. 0,76 × 0,96. Donate alla Santa Casa nel 1689 dal musico Giulio Cavalletti, romano.

Alessandro Mazzola Bedoli. Nato dal pittore Gerolamo Mazzola Bedoli a Parma, ove operò, nel 1533, morto nel 1608.

Madonna col Bambino, tela, m. 1,40 × 1,40. Assegnata anche a Giuseppe Mazzola da Siena, alla Scuola fiamminga, a Raffaello (copia).

Girolamo Muziano. Acquafredda presso Brescia, 1530, † Roma 1592. Scolaro di Girolamo Romanino, poi influenzato da Michelangelo, operò a Roma, ecc.

S. Zaccaria e *S. Gioachino*, tele, metri 2,08 × 0,63. Lo zoccolo sul quale s'ergono le figure venne dipinto posteriormente e da altra mano. Attribuite al Lotto anche dal Berenson; il Frizzoni le ascrisse giustamente al Muziano del quale han la monumentalità, l'intensa espressione, il sentimento decorativo nella chiara gamma coloristica delle vestimenta. Dalla Basilica, Cappella ora detta Slava, ove si trovavano altre opere del Muziano.

Scuola veneta, sec. XVI.

S. Antonio Abate, tela, m. 1,69 × 0,63.

Francesco Foschi, sec. XVIII.

Panorama di Loreto, con le figurazioni dell'*Abbondanza* e della *Giustizia*, ed i ritratti di Leone X, Sisto V e Benedetto XIV.

Traslazione della Santa Casa, tele, metri 2,63 × 4,00 segnate: *Franciscus Foschi pinxit.* Ubicazione originaria. Commesse e pagate intorno al 1755.

Scuola Bolognese, sec. XVII.

S. Giovanni Battista, tela, m. 0,80 × 0,78. Era ascritta al Reni, sulla cui direttiva, infatti, si trova.

Maniera di Marco Zoppo, sec. XV.

S. Giovanni Battista, tempera su tavola, m. 0,79 × 0,44. Il Berenson la attribuì a Marco Zoppo, di cui ha i caratteri, non il vigore. Altri la ascrissero all'Alunno.

Scuola Veneta, sec. XVI.

S. Sebastiano, tela, m. 1,65 × 0,61. Richiama il Tintoretto, sopratutto.

Giovanni Andrea Donducci, detto il Mastelletta (Bologna, 1575-1665). Scolaro del Carracci. Operò a Bologna.

Paggetto, tela, m. 0,84 × 0,32. Regalato alla Santa Casa, come risulta del Libro dei doni.

Scuola Bolognese, sec. XVII.

L'Adultera, tela, m. 1,85 × 1,46. Richiama Giuseppe Maria Crespi. Attribuito anche alla scuola senese.

Felice Damiani (Gubbio, 1530-1608). Scolaro di Benedetto Nucci da Gubbio; influenzato da maestri veneti, tra i quali il Lotto, e romani. Opere a Gubbio, Sanseverino, Recanati.

Ultima cena, tela, m. 2,15 × 3,90. Firmata *Felix Damiani Eugubinus pingebat* MDLXXXV.

S. Lucia e S. Tecla, tele, m. 1,69 × 0,60. Maniera di Carlo Maratti, sec. XVIII.

Natività della Vergine, tela, m. 1,35 × 0,99. Nei tipi richiama il Maratti, nella colorazione l'Albani.

Arte italiana, sec. XVI.

Madonna di Loreto, con quattro Angeli musicanti e un gentiluomo adorante, tela, metri 0,35 × 0,59.

Nella parte inferiore, in notazione mensurale, è riprodotto un Canone a 5 voci, di Giovanni Animuccia, fiorentino, predecessore di Palestrina quale maestro della Cappella Giulia in S. Pietro in Vaticano, spentosi a Roma nel 1570-71. Egli è evocato nella figura adorante. La pagina musicale ha dato luogo ad appassionati dibattiti (Vedasi: Giovannni Tebaldini, *L'Archivio musicale della Cappella Lauretana;* Loreto, 1919).

Annibale Carracci (Bologna 1560, Roma 1609). Caposcuola Bolognese, creò illustri allievi. Operò a Bologna, Roma, ecc.

Presepe, tela, m. 1,00 × 0,74. Tripudiante nei suoi ampi cori angelici che pullulano tra vapori luminosi con lieve palpito di stelle. Ritenuta del Correggio, di scuola fiamminga, del fiorentino Andrea Boscoli (1550-1606).

Arte italiana, sec. XVI.

Madonna di Loreto, tela, m. 0,42 × 0,57. Nei due terzi inferiori della tela è applicata una pergamena illustrata da notazioni musicali — anch'esse, probabilmente, secondo G. Tebaldini, tratte da una composizione di Animuccia — e da un ritratto virile in nero a mezza figura.

Imitazione bizantina, sec. XVI.

Madonna col Bambino; quattro simboli evangelici ed i profeti Daniele, Aronne, Mosè, David, Salomone, Isaia, Ezechiele e Abacuc, indicati da greche scritte, tela, metri 1,72 × 1,72.

Filippo Bellini (Urbino, n. 1550-55). Scolaro del Barocci. Opere a Urbino, Jesi, Recanati, Ancona, Fabriano.

Circoncisione, tela, m. 2,12 × 1,43.

Segnata *Filippus Bellinus pinxit.* È una delle sue opere migliori, per la composizione organica ed animata, l'espressività di talune figure, l'efficacia dello sfondo a monocromato verde. Dalla Basilica, Cappella ora dedicata all'Addolorata.

Attribuito a Giuseppe Maria Crespi detto lo Spagnuolo (?) (Bologna, 1665-1747). Scolaro del Canuti e del Cignani. Opere a Bologna, Bergamo, Parma, Firenze, ecc.

L'Immacolata, S. Gaetano Thiene e Angeli, tela, m. 2,41 × 1,51.

Fu collocata tra il 1765-69 nella Basilica, Cappella adorna dal mosaico di S. Francesco di Paola, al posto della Circoncisione di Filippo Bellini. Richiama Ludovico Carracci. Il Voss non la comprende nell'elenco delle opere del Crespi pubblicate nel Künstler-Lexikon di Thieme e Becker.

Michelangelo Cerquozzi (1602-1660).

Combattimento, due tele, m. 0,80 × 1,31. Regalate alla S. Casa nel 1689 dal musico Giulio Cavalletti, romano.

Antonio di Mazzone de' Domenichi da Faenza (sec. XVI), scolaro di Francesco Francia. Dipinti a Faenza, Montelupone, ecc.

Annunciazione, due tele, m. 4,48 × 2,15 ciascuna. Portelle dell'organo ordinato da Giulio II per la Basilica, compiuto nel 1514 sotto Leone X, ed eretto sopra la sagrestia affrescata da Melozzo.

Giovanni Baglione (Roma, 1571-1644), scolaro di Francesco Morelli, influenzato dal Caravaggio e dal Cavalier d'Arpino. Opere a Roma. Scrisse *Le vite dei pittori, scultori, architetti ed intagliatori* (1572-1642), Roma, 1644, ecc.

Madonna col Bambino e quattro Sante, tela, m. 2,35 × 1,47. Già nella Basilica, Cappella di S. Francesco d'Assisi.

Simone Vouet (Parigi, 1590-1649), Scuola francese. Fu a Roma dal 1613 al 1627.

Ultima cena, tela, m. 2,10 × 3,28; firmata *Simeon Vovet.* Commessagli dalla Confraternita lauretana del Sacramento, che la collocò nella Basilica, là ove ora si vede la copia in mosaico.

ARAZZI.

Leone X commise a Raffaello i cartoni per dieci arazzi, prescrivendo che le figurazioni fossero tratte dagli *Atti degli Apostoli*, con l'intento di adornare la zona inferiore delle pareti della Sistina. Essi vennero apprestati, con notevole partecipazione di aiuti, tra il 1515-16, quando il grande maestro, al vertice della gloria, attendeva alla decorazione della *Camera dell'Incendio di Borgo* in Vaticano.

Si han disegni preparatori agli Uffizi, alla Albertina di Vienna, al Louvre, a Chantilly, a Windsor, a Chatsworth, a Oxford, a Berlino, a Weimar, ecc. Sette fra i cartoni, colorati, son conservati nel Museo Vittoria e Alberto di Londra.

Son composizioni intese con largo sereno sentimento di monumentalità decorativa — più da frescante che da arazziere, però — ricche di animazione e di movimento drammatico. La traduzione tessile, eseguita a Bruxelles da Pietro van Aelst, ha sminuita l'ampiezza della visione scenica, la grandiosità degli sfondi, il carattere delle figure.

Gli arazzi, esposti nella Sistina il 26 dicembre 1519 tra l'unanime ammirazione, costituiscono ora il più insigne ornamento del Museo Vaticano degli Arazzi.

Si han numerose repliche con varianti, a serie incomplete: nel Palazzo Ducale di Mantova, nel Museo di Berlino, a Dresda, a Madrid, tutte del secolo XVI ed uscite dalle fabbriche di Bruxelles, senza contare altre ripetizioni posteriori, come, ad esempio, quella del Palazzo Reale di Milano, l'altra del Louvre eseguita sotto Luigi XIV dai Gobelins...

La serie di Loreto venne anch'essa tessuta a Bruxelles nel secolo XVI, in lana, seta, argento e oro. Consta di dieci pezzi che, rispetto ai cartoni, offrono varianti notevoli, segnatamente negli sfondi, nelle vestimenta e nella ornamentazione dei bordi.

Rappresentano:

La pesca miracolosa. Bordo adorno dalle figurazioni delle *Virtù.* Donato dal genovese Giovanni Battista di Niccolò Pallavicino, di cui reca lo stemma, con testamento in data 1665. Consegnato l'8 agosto 1667. M. 4,05 × 4,92.

S. Pietro che accieca il Mago Elima innanzi al Proconsolo. M. 4,05 × 6,00. Bordo come il precedente. Medesimo donatore.

Frammento di bordo con la *Fortezza e la Prudenza.* M 4,05 × 0,63. Medesima serie dei precedenti.

La Madonna col Bambino, S. Elisabetta e S. Giovannino. M. 3,10 × 2,05. Bordo a fiori, frutta e uccelli. Donato nel 1723 dal Cardinale Pietro Ottoboni.

La morte di Anania. M. 4,05 × 7,10. Bordo e donatore: vedasi il n. 1.

La conversione del Centurione Cornelio. M. 4,05 × 5,12. Bordo e donatore: vedasi il n. 1.

Frammento di bordo con la *Temperanza* e la *Giustizia.* M. 4,05 × 0,65. Medesima serie dei precedenti.

Cristo che consegna le chiavi a S. Pietro. M. 4,05 × 6,62. Bordo e donatore: vedasi il n. 1.

Il Sacrificio di Lystra per onorare S. Barnaba e S. Paolo alla maniera pagana. Metri 4,05 × 6,75. Bordo e donatore: vedasi il n. 1.

S. Pietro che guarisce uno storpio. Metri 4,05 × 5,09. Bordo e donatore: vedasi il n. 1.

La predicazione di S. Paolo agli Ateniensi. M. 4,05 × 5,43. Bordo e donatore: vedasi il n. 1.

Non è esposto perchè deteriorato, quello che esprime la *Conversione di San Paolo.* M. 4,05 × 6,52. Bordo e donatore: vedasi il n. 1.

Erano conservati nel Tesoro della Basilica. Nel 1797 furono trasferiti in Francia.

MAJOLICHE.

La mirabile collezione comprende 462 pezzi! Il gruppo più cospicuo è costituito da 348 vasi di farmacia, eseguiti in buona parte ad Urbino, per ordine del duca Guidobaldo II, nella bottega di Orazio Fontana (m. 1571), uno dei maggiori maiolicari delle fabbriche

urbinati. Passarono alla farmacia della Santa Casa nel 1608, verosimilmente per dono del duca Francesco Maria II della Rovere.

I disegni, che taluni asseriscono a torto di Raffaello, vennero forniti da Battista Franco, Giulio Romano, Raffaello del Borgo, Cesare da Faenza, Girolamo Lanfranco ed altri. La bellezza di siffatti vasi è nello smalto vivo del colore, nell'animazione delle figurazioni, nella grazia elegante che impronta le figure.

Si han 90 vasi a duplice ansa rappresentanti fatti biblici, Evangelisti, Profeti, Apostoli, il Redentore, S. Apollonia; 20 grandi vasi a due manichi, esprimenti vicende dell'antica storia di Roma e della Sicilia; due piccoli vasi a doppio manico illustrati da figurazioni mitologiche; 26 grandi brocche con manico e boccaglio, animate da rappresentazioni relative alla storia antica della Sicilia, della Magna Grecia e di Roma; 45 piccole brocche con boccaglio e manico, fregiate di rappresentanze mitologiche; 80 vasetti per elettuario adorni con i medesimi motivi; 85 vasettini per elettuario che recano figure di amorini su fondi di paese.

Tre vasi di farmacia con figure di Apostoli.

I soggetti delle varie figurazioni sono elencati nell'opera di Giuliano Vanzolini sulla ceramica (*Istorie delle fabbriche di maioliche metaurensi*, Pesaro, 1879, p. 327-333).

V'ha, poi, un altro gruppo che risale alla fine del secolo XVI o al secolo successivo, e fu prodotto dalle fabbriche di Urbino, Pesaro e Castelli: 114 pezzi.

Consta: di 24 vasi sferici avvivati in un lato di figurazioni mitologiche, nell'altro di figurazioni sacre; di 38 elettuari fregiati di rappresentanze mitologiche; di due anfore con figurazioni mitologiche; di 36 brocchette con boccaglio e manico, evocanti miti; di 4 vasi con analoga rappresentazione della *Madonna di Loreto*, eseguiti da Francesco Antonio Grue (1686-1746), della fabbrica abruzzese di Castelli, recanti di sua mano, l'uno un sonetto in onore del Santuario, l'altro un distico alla Vergine datato 1739, il terzo un madrigale per onorar Maria, il quarto un sonetto; di due grandi vasi con anse figurate, illustrati da rappresentazioni sacre; di un vaso a rabeschi turchini su fondo bianco; di due draghi per fontana; di una piccola anfora a grottesche; di quattro piatti, uno grande, con nel mezzo il *Giudizio di Paride* e intorno puttini e rabeschi, l'altro rappresentante la *Vestale condotta al Tempio*, regalati alla Santa Casa nel 1645 insieme ad altri piatti provenienti da Urbino; due soggetti mitologici.

SCULTURE.

Arte Italiana, sec. XIV.

Evangelisti Giovanni, Marco, Matteo, pietra m. 0,665 × 0,435

Arte Italiana, sec. XV.

Due Angeli, marmo, m. 0,44 × 0,55. *Parte di Ciborio.*

Aurelio Lombardo (seconda metà del secolo XVI). Fratello di Girolamo e Ludovico Lombardo, insieme ai quali attese a varie opere nella Basilica Loretana.

Ciborio marmoreo. Parte inferiore, due Angeli, m. 0,85 × 1,07. Lunetta con l'Eterno Padre e testine angeliche, m. 0,53 × 1,07. Attribuite a Benedetto da Maiano. Già nella Basilica, Cappella ora Polacca.

Giuseppe Mazzuoli (da Siena), sec. XVII–XVIII).

Annunciazione, marmo, m. 0,61 × 0,47. Donato nel 1703 dall'autore ed esposto nella Cappella dei prelati commissari di S. Casa. Risente vivamente del Bernini.

Arte Italiana, sec. XVI.

Frammento di festone, m. 1,10 × 0.20.

Pietro Paolo Jacometti, di Recanati (secolo XVII). Nel 1625 eseguì la fontana della piazza del Santuario.

Sedici Pomi, fregiati di fiori e di api (stemma dei Barberini). Ornavano l'antica cancellata della Fontana del Santuario.

Cassa di legno con ferramenta (coperchio più recente), m. 0,72 × 0,65 × 1,37.

Sec. XV.

Cassa di legno con ferramenta, m. 0.55 × 0,63 × 0,93.

Sec. XVIII.

Braciere in legno dorato, m. 0,75 × 0,62.

Trepiedi per catino, in legno dorato, metri 0,81 × 0,51.

Coprifuoco in legno dorato, m. 0,63 × 1,20.

Luigi Serra

Sovrintendente alle Gallerie delle Marche

ISTITUZIONE DELLA PINACOTECA CIVICA A FANO.

Nel 1915 vennero adunate in un locale che offriva qualche affidamento di protezione dalle offese belliche, tutte le più interessanti opere d'arte di Fano, appartenenti a chiese e ad enti pubblici. Conclusa vittoriosamente l'aspra vicenda, si pensò di saggiare i proprietari degli oggetti circa l'opportunità di costituire con essi il primo nucleo di una Pinacoteca civica fanese, e si pensò al palazzo Malatestiano come alla sede più degna per accoglierla.

Non essendosi raggiunto l'accordo, vennero restituite a chi le reclamava le opere, ma si stimò conveniente con quelle rimaste di tentare un'affermazione, intesa a promuovere nell'avvenire la formazione di una raccolta civica, con larga partecipazione di Istituti e di privati cittadini.

Il gruppo di quadri raccolti ora in una sala del teatro non vuol rappresentare nulla di più. Quanto al palazzo Malatestiano, poichè il suo completo assetto richiedeva non lievi provvidenze di restauri, caduta la possibilità di fare sorgere una vera e propria Galleria, si è semplicemente promossa la disposizione decorosa dei materiali artistici e storici in esso depositati. L'opera modesta ma augurale si è compiuta sotto il patrocinio del sindaco di Fano, comm. Alessandro Mariotti, e grazie all'attività intelligente del locale Regio Ispettore dei monumenti prof. Vittorio Menegoni.

Si dà qui il catalogo della piccola pinacoteca civica.

Michele Giambono. - Polittico. — Rappresenta nel mezzo la *Madonna col Bambino* ai cui lati stanno i santi *Jacobo, Giorgio, Gerolamo, Giovanni Baltista, Paolo e Pietro;* in una linea superiore a mezza figura, sono espressi altri *sei santi*. Tavole a fondo dorato m. 1,15 × 2,15. Proviene dal Santuario del ponte sul Metauro ed è proprietà della Congregazione di Carità di Fano. L'attribuzione al Giambono si deve ad A. Venturi (*Storia dell'Arte*, Hoepli, VII, 1°, 302); cui contrastò il Testi (*Storia della pittura veneziana*, II, 26, Bergamo, 1915), che ritiene il dipinto opera di ignoto veneziano, prodotta intorno al 1430. Del Giambono, invero, essa ha i caratteri, benchè non la delicata dolcezza e il sentimento decorativo; potrebbe, perciò, ritenersi anche lavoro di scuola, ma certo è sulla direttiva artistica di lui.

Giovanni Santi. - *Madonna col Bambino e santi Elena, Zaccaria, Sebastiano e Rocco.* — La tavola (m. 2,21 × 1,86), già in S. Croce di Fano, proprietà della Congregazione di Carità, è tipica dell'artista. Essa ripete lo schema di composizione della pala di Gradara, di quella del Museo di Berlino, della *Madonna dalla Famiglia Buffi* nella Galleria Nazionale di Urbino, ed ha la timidità abbastanza rozza e inesperta, ma non priva di grazia, la colorazione alquanto cruda delle opere del Santi. Reca la segnatura: IOHANES · SANTIS · VRBI · P.

Attribuito a Domenico Zampieri, detto il Domenichino (1581-1641). - *David.* — Questa tela malandata (m. 2,14 × 1,52) ha le forme dello Zampieri, ma va ritenuta opera di un suo imitatore, non vantando essa la candida freschezza giovanile, la fine precisione e sicurezza del segno e del modellato, l'ariosità pittoresca del paese che son caratteristiche delle opere certe di lui.

Paterniano Fanelli (sec. XVIII) - *Scena sacra.* — Tela m. 1,93 × 2,72, segnata: F. PATERNIANUS FANELLI O. P. PINXIT ANNO DNI 1790. Dalla chiesa di San Francesco.

Sebastiano Ceccarelli. - *S. Paterniano e un Angelo.* — Nacque a Fano nell'anno 1703 e vi morì nel 1783. Fu scolaro di Francesco Mancini. Dipinse a Roma ed altrove, ma svolse la maggior parte della sua attività nella città natale. Fu artista non di grandi qualità, piuttosto ineguale, ma non privo di finezza, di garbo, di grazia alquanto leziosa. Tela m. 1,90 × 1,09. La figura del santo è tozza, ma intesa con certa nobiltà. L'angioletto reca il modello della città di Fano. Dalla Collezione Nolfi.

Sebastiano Ceccarini. - *Madonna col Bambino, S. Cristina, S. Francesco e S. Bonaventura.* — Lezioso, ma delicato nel taglio e nel tocco delle mani, nel fervore delle teste; di buona colorazione. Tela, m. 3,90 × 2,27. Dalla Chiesa dei Cappuccini.

Francesco Donnini (sec. XVIII). - *Estasi di S. Francesco.* — Vasta ma fiacca scenografia. Tela, m. 4,62 × 3,30; dalla chiesa di S. Francesco. Segnatura: FRANCUS DONINI PINXIT / THOMAS · MARCH · KASTELLANI / RESTAURAVIT · ANNO DNI 1846.

Sebastiano Ceccarini. - *S. Serafino monaco guarisce un cardinale.* — Tela, metri 2,50 × 1,60. Dalla chiesa dei Cappuccini.

Pietro Tedeschi. di Pesaro (seconda metà del secolo XVIII). - *Martirio di un santo monaco.* — Segnatura PETRUS TEDESCHI / PISAURENSIS / PINXIT. Tela, m. 2,91 × 1,94. Dalla chiesa di S. Francesco.

Simone Cantarini (1612-1648). — *La Madonna col Bambino appare a S. Tommaso da Villanuova.* — La tela della pinacoteca fanense (m. 2.57 × 1,60) è danneggiata, ma le teste sono segnate con espressiva intimità, le mani hanno grazia parlante, la tecnica è fine, la tavolozza s'avviva di velature argentee. Dalla chiesa dei Cappuccini.

Sebastiano Ceccarini. — *La Vergine col Bambino apparisce a due santi monaci*, circondati da alcune figure tra cui quella del pittore. Tela, m. 3,60 × 1,20. Dalla Chiesa di S. Francesco.

Maniera di Mattia Preti, detto il Cavalier Calabrese (1631-1699). - *S. Nicola da Bari tra angeli.* — Grandiosa, inspirata è la figura del santo; singolare e possente l'organismo coloristico sopra una gamma di grigi e gialli cinerei. Deriva da un quadro del Preti di analogo soggetto nel Museo Nazionale di Napoli (Tela, m. 2,17 × 1,56). Tela, m. 3,11 × 2,10. Dalla chiesa di S. Francesco.

Sebastiano Ceccarini. - *La Madonna col Bambino appare a S. Rocco.* — Segnata nel tergo: SEBASTIANUS CECCARINI DE FANO IN AETATE SUA ANNORUM 28 CIRCITER PINGEBAT DE / COMMISSIONE ILLMI $\overline{DN}$I GALEOTTI DE UFFREDUCCIS EX DEVOTIONE / ANNO SALUTIS 1732. Tela, m. 2,85 × 1,88. Dalla chiesa di S. Domenico.

Maniera di Simone Cantarini, secolo XVII. - *S. Gerolamo.* — Tela, m. 1,94 × 1,32.

Secolo XVIII. - *L'Addolorata* — Tela ovale, m. 0,96 × 0,71.

Secolo XVII. - *S. Andrea crocifisso.* — Tela, m. 2,20 × 1,70.

Luigi Serra

Sovrintendente alle Gallerie delle Marche.

LAVORI IN S. AGOSTINO DI GUBBIO.

Da un rogito di Ser Mercato di Rinaldo, del 12 febbraio 1353, si apprende che il comune di Gubbio donò una vigna agli Eremitani di S. Agostino perchè vi erigessero il loro convento, che fu compiuto fin dal 1294 insieme alla chiesa, che è certamente una delle più importanti di Gubbio.

Del convento rimane scarsa traccia, perchè in parte demolito negli anni che seguirono e in parte ridotto a mulino.

L'interno della chiesa ricorda la cattedrale eugubina a grandi arcate parallele a sesto acuto, sorreggenti l'armatura del tetto. L'abside, a pianta rettangolare, è coperta con vôlta a crociera dalle caratteristiche nervature, ed al centro vi si apre un'alta finestra a sesto acuto.

Se l'unica nave della chiesa, nelle cui pareti, sotto ad arcate a pien centro trovansi gli altari di epoca posteriore, ha perduto il primitivo carattere, la chiesa conserva però nella parete di fondo, nell'arco trionfale e nell'abside, tutto lo splendore di un tempo per i mirabili freschi dovuti ad Ottaviano Nelli ed ai suoi discepoli. Senonchè proprio sotto l'arco, una grandiosa macchina d'altare riccamente intagliata e dorata sorse sul finire del 500, a intercettare completamente l'abside ricca, come si disse, di pitture.

Questa macchina, che il Minardi giudicò un capolavoro, è dovuta agli scultori eugubini Giacomo e Francesco Casali, e nel centro ha un tabernacolo circolare a forma di tempietto isolato, coperto da cupola e tutto in oro, tabernacolo veramente pregevole per finezza di lavoro e per proporzioni, attribuito a Faustino Maffei, pure di Gubbio, che fiorì sul finire del 500.

Tale costruzione in legno, per quanto degna di ammirazione e di rispetto, non solo costituiva in quel luogo una nota stridente, ma impediva la visione dei freschi dell'abside destinata a formare un tutto armonioso col grande arco di trionfo, al cui centro campeggia il Giudizio finale.

Per eliminare questo inconveniente gravissimo, lamentato da tutti i cultori d'arte e dai visitatori, fin dal 1914 si pensò di togliere la mostra d'altare, ma poi difficoltà di vario genere si frammettevano ed il lavoro veniva sempre rimandato.

***

Non molto lungi dalla porta Romana, trovasi l'antica chiesa di S. Maria Nuova, che all'esterno conserva inalterata la costruzione primitiva (secolo XIII) a corsi regolari di pietra squadrata, degna d'interesse.

Questa chiesa però, nell'interno, fu barbaramente trasformata; alle primitive forme dugentesche successe il nudo e freddo stile neoclassico; il tetto, sorretto dagli archi acuti trasversali, cedette il posto alla solita vôlta lunettata e il bianco di calce sostituì le pitture che la decoravano e delle quali restano solo pochi avanzi.

Pur tuttavia a questa chiesa rimane il pregio di custodire il capolavoro di Ottaviano Nelli:

Gubbio — S. Maria Nuova.

Gubbio — S. Maria Nuova.

la Madonna detta del Belvedere, posta entro un'edicola della Rinascenza.

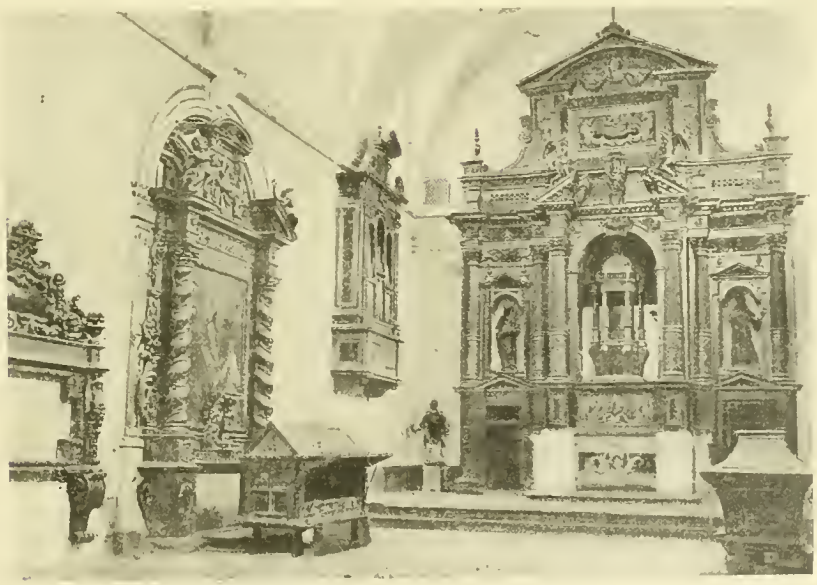
Sconsacrata la chiesa, il comune di Gubbio da alcuni anni pensò di trasformarla in una raccolta di cimeli d'arte sacra, tolti da altre chiese; e vi furono infatti trasportate le due vecchie urne che già contennero il corpo di S. Ubaldo, due altari settecenteschi e due mostre di organi provenienti dalla ex chiesa di S. Spirito.

Ora finalmente, dopo accordi col comune, l'altare di S. Agostino, è stato collocato in S. Maria Nuova.

L'antichissima chiesa di S. Agostino, ha ripreso — toltole quell'ingombro — come per incanto il primitivo carattere e l'abside è tornata a formare un solo insieme con l'arco trionfale.

Inoltre, eseguita una indagine, si è scoperto sotto l'altare attuale settecentesco, quello primitivo del secolo XIII, quasi intatto, a colonnini archiacuti, sorreggenti l'ampia mensa sagomata. Quanto prima questo altare sarà completamente ricomposto, come pure si toglierà il dossale del coro, che non ha valore artistico, onde ridare vita alla parte bassa delle pitture di Ottaviano Nelli rappresentanti le storie di S. Agostino e di S. Monica, in quella parte nascoste.

Dal vano della finestra centrale sarà quindi tolto l'attuale infisso in ferro e sostituito con una semplice vetrata a rulli.



Gubbio. S. Maria Nuova — L'altare di S. Agostino ricostruito.

***

L'opera assai difficoltosa della scomposizione dell'altare in legno e la sua ricollocazione a S. Maria Nuova ha importato una spesa di L. 5465, delle quali L. 5015 sostenute dal comune di Gubbio e le rimanenti L. 450 dal Ministero della Pubblica Istruzione.

Pietro Guidi.

FURTO DI OGGETTI D'ARTE NELLA CHIESA CATTEDRALE DI SULMONA.

Quando a premura del prof. Hermanin, Sopraintendente alle Gallerie e Musei del Lazio e degli Abruzzi, fu istituito, con i fondi del Ministero della P. I., il piccolo Museo nella cattedrale di Sulmona, venne assegnato al custode, d'accordo con i signori canonici, una camera a contatto col Museo stesso. Custode era il sacrista — persona di fiducia di monsignor Vescovo — che adempiva coscienziosamente e con elevato zelo il suo dovere. Egli prima della guerra fu richiamato alle armi; onde ad altri fu affidata la vigilanza del locale e di tutti gli oggetti d'arte mobili, di cui è ricco l'insigne monumento. Ma il nuovo sacrista mai ha voluto sapere di dormire nel tempio, perciò di notte la cattedrale, che trovasi fuori l'abitato, rimase e rimane tuttora incustodita.

Pastorale del Trecento, nel Museo della Cattedrale di Sulmona.

Il furto è stato consumato nella notte del 17 del passato luglio con molta disinvoltura. I ladri, saliti sul tetto della canonica per mezzo di una scala, s'intromisero in un finestrino, corsero le volte della canonica e, rompendo una porta, scesero nel pianerottolo che precede la camera del custode, trovata aperta, e penetrarono nell'aula del Museo. Appena dentro spezzarono i lucchetti dell'urna di cristallo che chiudeva le argenterie ed asportarono un calice trecentesco con la relativa patena, due cassettini reliquiarii, uno de' quali d'argento, e due tovaglie contornate da merletti. Non fecero in tempo a portar via un pastorale, opera magnifica, anche del Trecento, ricchissima di smalti e di rilievi.

Calice rubato al Museo della Cattedrale di Sulmona.

Il calice, di cui diamo la fotografia, alto m. 0,25, è così firmato:

† HOC - OPVS - FECIT - CICCARLVS - FRANCISCI.

La scritta, in smalto nero, si legge nell'anello esagonale che unisce il piede col fusto.

La coppa conica, incastrata in una sottocoppa di sei finte nicchie trilobate, nelle quali sono, a mezze figure, angioli oranti e musicanti di una fattura sorprendente — in origine coperti di smalto translucido — reca questo distico in lettera teutonica a bulino:

CALIX - ISTE - TIBI - SIGNATVS - PAMPHILE - SANCTE - SANGVINE - PLACET - IBI - DOMINVM - QVAM - IVDICET - ANTE.

La patena ha un diametro di m. 0,235. Nel centro è la scena dell'Annunciazione, con la leggenda attorno:

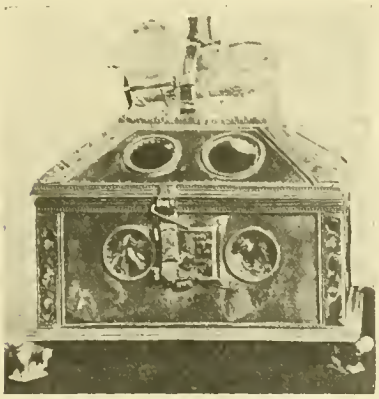
† SALVE † PLENA † MVNDI † SALVS † MVLIERVM † VERO † LAVS † TEQVM (*sic*) ERIT † DOMINVS

in argento dorato, su fondo rosso di smalto opaco. La corona circolare è ornata con eleganti motivi goticizzanti a tratteggio.

Questi due argenti, dono cospicuo del vescovo di Sulmona Cosimo Meliorati, prima che ascendesse il trono pontificio (1404) sotto il nome di Innocenzo VII, portano impresso in più luoghi il marchio SUL della corporazione degli orefici sulmonesi.

Patena rubata al Museo della Cattedrale di Sulmona.

Ciccarello di Francesco di Sulmona, autore anche del pastorale, fu un valente orefice e smaltista, il quale visse tra il 1334 e il 1400, come ci assicurano i documenti dei nostri archivi. Egli apprese la sua arte a Firenze facilmente nella bottega di quell'Andrea Arditi, autore del noto calice della collezione Spitner, opera che, per alcuni particolari e lo splendore degli smalti, si riallaccia con l'altro descritto.

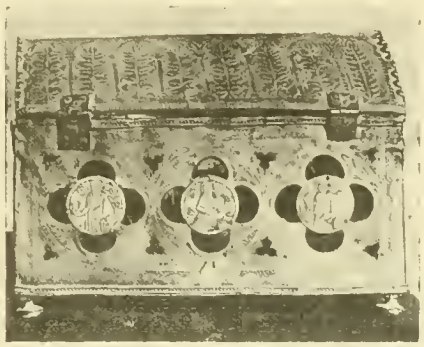


Cassettino d'argento rubato al Museo della Cattedrale di Sulmona.

Il cassettino d'argento è rettangolare, di m. 0,21 × 0,18, ed ha il coperchio sormontato da un leoncino di cristallo di rocca, il quale porta legato al collo un disco in smalto con le insegne delle nobili famiglie sulmonesi De Sangro e Di Rainaldi. Le faccie, come si vede dalla fotografia, sono a traforo e gli spigoli, rivestiti di striscie con fiorami in smalto translucido. Gli stemmi delle due famiglie indicate sono ripetuti nella toppa e nei quattro angoli del coperchio. È probabile che il reliquiario, il quale chiudeva una importante stoffa di seta del XIII secolo, fatta mettere fra due vetri in cornice dal passato Direttore Generale per le Antichità e le Belle Arti, professore C. Ricci, sia stato donato alla cattedrale dal vescovo Nicolò di Rainaldi nel 1333 o, più probabilmente, dal suo successore Francesco di Sangro, intorno al 1343.

L'altro cassettino è di rame dorato, con coperchio a due spioventi, in uno dei quali si legge:

HIC – SVNT – DVO – CORPORA – SANCTORVM – INNOCENTVM.



Cassettino di rame dorato rubato al Museo della Cattedrale di Sulmona.

L'opera è tutto un lavoro di traforo, bulino e cesello. I dischi di argento che decorano i centri dei rosoni quadrilobati hanno perduto lo smalto.

Bellissimi sono i merletti che contornano le due tovaglie, uno dei quali rappresenta fontane con sirene ai lati, fogliami, uccelli, ecc.

***

Il furto al museo della cattedrale sulmonese è stato scoperto da noi per caso, giacchè il sacrista, da otto giorni, come dalla sua dichiarazione, non aveva ispezionato il locale. Tanta noncuranza, accompagnata da uno scetticismo dispettoso è deplorevole. Neppure di una fune che pendeva dal tetto, servita, forse, per le operazioni ladresche, nessun canonico si era accorto nella mattina del giorno 18. E diciamo deplorevole tanta noncuranza sapendosi della folla degli antiquari, che, appoggiata da mezzani e scaccini ingordi, percorre da anni l'Abruzzo allo scopo di spogliare le sue ricche chiese, profittando della ignoranza dei parroci e della apatia delle autorità ecclesiastiche.

Il furto sacrilego, che ricorda quelli di anni fa nelle chiese di Paterno e di Borgocollefegato (Aquila), è stato seguito, alla distanza di qualche mese, dal furto di una pregevole tela della fine del 500, appartenente alla chiesa degli ex Riformati di Raiano (Aquila), tagliata dal telaio, senza che fino ad ora l'autorità di P. S. sia riuscita ad avere notizia dei ladri.

Pietro Piccirilli.

R. SCUOLA ARCHEOL. ITALIANA IN ATENE.

Dopo la lunga interruzione di guerra, la R. Scuola Archeologica Italiana in Atene si è riaperta nel maggio del 1919, allorquando ne ho ricevuto la consegna dal Direttore uscente, prof. Luigi Pernier. In quello scorcio di anno scolastico e finanziario dedicai il maggior tempo ad un viaggio nel Dodecaneso e in Asia Minore, del quale ho già a suo tempo riferito (*Cronaca delle Belle Arti*, 1919, fasc. V-VIII, pagg. 25-30).

Ma l'opera della Scuola ha cominciato a svolgersi più ampiamente col dicembre 1919, quando sono giunti in Atene gli allievi del terzo anno della Scuola Archeologica di Roma, dott. Vittorio Viale, dott. Bruna Tamaro, dott. Giacomo Guidi. Ad essi si aggiungeva alla fine di marzo l'allievo della Scuola Archeologica di Atene dott. Paolino Mingazzini.

Per quanto in seguito alle mie proposte il Ministero della P. Istruzione ed il Ministero degli Esteri avessero accresciuto il loro assegno alla Scuola Archeologica per l'anno finanziario 1919-1920, in modo che la dotazione complessiva ne è stata di L. 80,000, ho dovuto subito constatare che l'aumento di prezzo di ogni cosa e di ogni prestazione di mano d'opera, ma soprattutto le disastrose condizioni del cambio (la lira italiana valeva già solo 62 cm. di dracma nell'agosto del 1919 ed era discesa a 47 cm. nel gennaio 1920) ponevano dei limiti inesorabili all'attività scientifica della Scuola.

In un bilancio di 80,000 lire italiane, delle quali L. 32,732.90 sono state assorbite dal cambio, L. 6000 dal fitto della scuola, L. 4000 dal fitto della casa e dallo stipendio del soprastante per la missione archeologica di Candia, L. 2750 dalla manutenzione, L. 1597.10 dalle forniture, L. 1008.55 dalle piccole spese e cancelleria, L. 354.80 dalla corrispondenza e spedizioni, L. 15,115, dagli assegni e dagli stipendi (vedi bilancio 1919-920 inviato al Ministero), su cui cioè gravano L. 63,558.35 di spese indispensabili, il margine pecuniario che rimaneva per svolgere le varie attività scientifiche della Scuola, cioè la somma di lire 16,441.65, era troppo ristretta perchè io potessi sperare con essa di far fronte a tutte le esigenze e quindi ho dovuto compiere delle dolorose rinunce.

Rinunce non potevo farne per la Biblioteca e per il Gabinetto fotografico perchè qualsiasi pausa negli acquisti, sopratutto delle collezioni periodiche, non è spesa soppressa ma spesa rimandata agli esercizi futuri, che può quindi risultare anche più gravosa. Perciò della somma residua ho dedicato L. 456.85 a fotografie, diapositivi e materiale fotografico e circa lire 3000, ad acquisto di libri. Nella scelta dei libri ho continuato a seguire il criterio di dare la preferenza ad opere italiane, perchè la Biblioteca possa offrire anche a studiosi stranieri materiale che non esista nelle altre biblioteche archeologiche di Atene.

Invece è stato per me impossibile iniziare una campagna di scavo, perchè, a parte la espropriazione preventiva del terreno ora richiesta dalla legge greca delle antichità, il salario degli operai scavatori è oggi di dracme 15 al giorno e quindi anche un solo mese di scavi con venti operai avrebbe assorbito la somma di Dr. 9000. Così egualmente non ho potuto ancora cominciare la pubblicazione del IV volume dell'*Annuario* della Scuola (il III è ancora sotto stampa dal 1916), nonostante che il materiale della Scuola e delle missioni di Oriente si venga accumulando, perchè un preventivo da me ultimamente richiesto porta il costo di pubblicazione di un volume dell'*Annuario* in 200 esemplari alla somma di L. 25,000.

Per spendere proficuamente quindi la somma disponibile ho creduto più opportuno concentrarla quasi tutta nella terza forma di manifestazione scientifica della Scuola, quella dei viaggi e delle esplorazioni, cioè di gettare del buon seme nello spirito degli allievi, perchè essi acquistassero quella larga conoscenza dei monumenti e della topografia della Grecia, dell'Egeo, dell'Asia Minore, che poteva non soltanto renderli validi cooperatori futuri in campagne di scavo, ma sopratutto ne farà dei ben preparati aspiranti al posto d'ispettori nei nostri musei d'Italia. E così gli allievi di quest'anno hanno compiuto dal 7 aprile al 28 giugno, nel Peloponneso, nella Focide e nella Beozia, in Creta, in Rodi, in Kos, nell'Asia Minore, da Scalanova ad Adalia, i viaggi più lunghi che mai siano stati nel programma di questa Scuola. Di conseguenza attività principalmente didattica è stata quella

che si è potuta svolgere quest'anno, ed in forma di lezioni, esercitazioni nei musei, conferenze, guida di lavori, escursioni e viaggi.

Ho tenuto un corso di quaranta lezioni di topografia ateniese, trattando delle fonti antiche e moderne per tale studio, della geografia e geologia della pianura attica, della tecnica struttiva e particolarmente dei monumenti dell'Acropoli e delle sue pendici, dell'Areopago, del quartiere ἐν Λίμναις, della Pnice.

Pur avendo trattato di scultura attica nel complesso delle lezioni di topografia a proposito della decorazione degli edifici arcaici dell'Acropoli, del Partenone, del tempio di Athena Nikę, dell'Eretteo, ho tenuto in particolare alcune lezioni di scultura greca-arcaica.

Ho condotto settimanalmente gli allievi nel Museo dell'Acropoli e nel Museo Nazionale per compiere esercitazioni sulle varie classi di monumenti, e tali esercitazioni abbiamo fatto in special modo per la tecnica e l'esegesi dei vasi dalla ceramica cretese-micenea a quella attica del bel periodo.

Di queste esercitazioni ho lasciato anche la direttiva agli allievi stessi e così ho fatto riprendere in esame da essi tutto il materiale epigrafico dell'Acropoli. Il dott. Viale in cinque esercitazioni ha riferito sulle iscrizioni dal periodo arcaico al periodo ellenistico, la dott. Tamaro in otto esercitazioni ha trattato di quelle del periodo romano. Il risultato di tale lavoro, a parte l'illustrazione nuova di qualche epigrafe importante, sarà la pubblicazione nel prossimo volume dell'*Annuario* di una carta epigrafica dell'Acropoli con bibliografia.

Ripresa anche dalle altre Scuole archeologiche straniere l'usanza delle adunate scientifiche con comunicazioni originali, la nostra Scuola ne ha tenute due. La prima, l'inaugurale, ebbe luogo il 26 febbraio 1920. In essa portai il saluto al Direttore uscente professore L. Pernier e commemorai l'allievo della Scuola dott. G. G. Porro morto sul campo nell'agosto del 1915. Seguirono una comunicazione del dott. Viale sopra il così detto portico di Eumene, che egli ha dimostrato essere opera romana del II secolo dopo Cristo, ed una mia comunicazione che, partendo da un rilievo funerario incastrato nella cosiddetta Piccola Metropoli di Atene, ha inteso additare l'aspetto di Demetra e Kore ed il carattere prassitelico in quel tipo di statue femminili note sotto il nome di grande e piccola Ercolanese.

Nella seconda adunanza, tenuta il 29 marzo 1920, parlarono gli allievi dott. Tamaro e dottor Guidi. La prima rintracciò il carattere miceneo di un antichissimo culto dell'Acropoli, la cosiddetta Bouphonia e in base a testimonianze letterarie ed epigrafiche ha identificato sul punto alto dell'Acropoli il grande altare di Zeus Polieus. Il secondo, occupandosi della decorazione del panneggiamento in marmo appartenente alla statua colossale di Despoina del gruppo di Lykoscura, opera di Damofonte di Messene, ha mostrato che essa è di carattere neo-attico ed ha quindi confermato la data del II secolo a. C. per questo singolare scultore.

Invitato dal comitato della Società Dante Alighieri di Atene a tenere una conferenza ho creduto opportuno di trattare un tema di archeologia italiana, e quindi ho dato, accompagnandola con numerose proiezioni, una rapida visione della civiltà di Italia dal periodo preistorico all'apparire del Cristianesimo.

Per giovare alla cultura della colonia italiana di Atene ho promesso l'appoggio della Scuola all'istituzione delle escursioni archeologiche e l'ho inaugurata facendo l'illustrazione dei monumenti di Eleusi e dei suoi culti.

Avendo constatato che è trascurato in Atene, di fronte alla gloria dell'arta classica, lo studio dei monumenti romani, mentre essi sono così numerosi e così importanti, ho considerato come dovere non soltanto scientifico ma anche nazionale della Scuola di rivolgere ad essi le sue cure ed ho concepito il piano di una vasta pubblicazione archeologica sull'Atene romana, distribuendone il lavoro tra gli allievi. La dott. Tamaro ha assunto la parte dell'epigrafia e delle istituzioni, il dottore Viale quella dei monumenti architettonici, il dott. Guidi quella dell'arte figurata, particolarmente quella della scultura. Tale lavoro richiederà che qualcuno degli allievi torni ad Atene per completare le sue ricerche, cosa che spero possa essere consentita dalle future condizioni del bilancio della Scuola, per non lasciare interrotta un'opera che colmerà una lacuna esistente nella nostra produzione scientifica.

Il periodo di lavoro e di studio più intenso è stato quello dei viaggi, preparatici ad essi durante l'inverno con brevi escursioni nell'Attica, al Capo Sunio, a Maratona, a Ramnunte, all'Amphiareion, a Menidi, ad Eleusi, abbiamo iniziato il 7 aprile il periodo dei grandi viaggi, cominciando da quello del Peloponneso. Le successive tappe di questo viaggio sono state Corinto, Micene, Heraion di Argo, Tirinto, Argo, Nauplia, Epidauro, Tripoli, Tegea, Sparta, Mistrà, il Taigeto, Kalamata, Messene e Stome, Megalopoli, Lyko-

scura, Andritsana, Basse, Olimpia, Pyrgos, Eravamo di ritorno ad Atene il 25 aprile. Ripartivamo per la Focide e per la Beozia il 30 aprile. Visitavamo Delfi, Livadia, Orcomeno e Tebe ritornando ad Atene il 6 maggio.

Il 10 maggio partivamo per Creta, dove la nostra permanenza fu sino al 24 maggio; dedicammo più giorni alle rovine di Knossos e al Museo di Herakleion, salivamo nel centro dell'isola sull'acropoli di Prinià e discendevamo nella parte meridionale per visitare Gortina, Phaistos, Haghia Triada.

Il nostro viaggio nel Dodecaneso ed in Anatolia fu dal 30 maggio al 28 giugno. L'assistenza del valente dott. Maiuri, capo della Missione archeologica di Rodi, le agevolazioni grandissime usatemi dal Comando del corpo di spedizione del Mediterraneo orientale, mi hanno permesso di svolgere un programma quale sarebbe stato difficile e costoso anche prima della guerra, e sono lieto che la Scuola Archeologica Italiana sia stata la prima a riprendere in Anatolia tali viaggi di studio e di esplorazione.

Nell'isola di Rodi, il nostro soggiorno per circa due settimane fu dedicato allo studio dei monumenti della città di Rodi e di quelli delle città doriche di Lindo, Jalysos, Kameiros. Delle altre isole del Dodecaneso abbiamo visitato Kos.

Il viaggio di Anatolia fu diviso in due tempi. Nel primo risalimmo da Rodi verso la costa occidentale della Caria e della Jonia: da Kuluk visitammo Mylasa, l'antica capitale della Caria, da Scalanova Magnesia al Meandro ed Efeso, da Sokia partimmo per la traversata della valle del basso Meandro e dopo avere visitato Priene e Mileto giungemmo al Didymaion presso Jeronda.

Di nuovo da Rodi ripartimmo per la costa meridionale, dove nella Licia visitammo Makzy, nella Pamfilia, Adalia e Perge.

Oltre agli obbiettivi generali di studio che sono legati a tale genere di esplorazioni, ne avevo uno particolare, quello di vedere in quale zona di Anatolia si sarebbe potuta proficuamente svolgere nel prossimo anno l'opera della Scuola, in unione alla missione archeologica di Rodi, e credo di aver trovato il terreno più adatto nel cuore della Caria, nella zona intorno a Mylasa. Questa regione, oltre ad essere ricca di monumenti ancora inesplorati, bene si presta per uno studio della indigena civiltà caria, dalla cui conoscenza si attende luce per i problemi ancora oscuri delle origini della civiltà cretese-micenea.

Se limitato, come resulta da quanto ho esposto è stato il compito della Scuola Archeologica nello scorso anno, ho fiducia che, assicurata ad essa quella dotazione che sola può permetterle di svolgere tutte le forme della sua attività scientifica, io possa nel prossimo anno riferire che la Scuola ha esercitato i suoi allievi nella palestra pratica ed utile dello scavo, ed ha potuto far conoscere agli studiosi i resultati delle sue indagini con la pubblicazione dell'*Annuario*. Solo così la scuola potrà degnamente adempiere a quella missione scientifica e politica in Grecia e in Oriente per la quale essa fu creata.

Il Direttore
Alessandro Della Seta.

RODI - ZONA MONUMENTALE.

NOI
BRIGADIERE GENERALE
CAV. UFF. ACHILLE PORTA
Comandante Int. del R. Corpo di Spedizione Italiano
nel Mediterraneo Orientale

In virtù dei poteri conferitici dal R. Governo d'Italia;

Visti i Decreti n. 57 del 30 luglio 1912 e n. 14 del 30 dicembre 1914; Considerando che è necessario assicurare intorno alle mura delle fortificazioni dell'epoca dei Cavalieri in Rodi una zona di rispetto per la difesa e tutela artistica dell'insigne monumento;

Su proposta del Capo dell'Ufficio Politico;

DECRETIAMO:

I). L'area adiacente al fossato esterno della fortificazione medioevale di Rodi è dichiarata « Zona monumentale ».

II). Gli articoli 1, 2, 3, 4, del Decreto n. 57 del 30 luglio 1912 e gli articoli 7, 9, 11, del Decreto n. 14 del 30 dicembre 1914, s'intendono estesi per i loro effetti a tutta l'area della « Zona monumentale », fermi restando i diritti di proprietà del Comune, degli enti religiosi e dei privati.

III). Il Direttore dell'Ufficio di Sovrintendenza dei Monumenti e Scavi è incaricato di compilare il relativo progetto di delimitazione dell'area della « Zona monumentale » e di riferirne alla Commissione centrale edilizia, che presenterà a questo Comando le sue conclusioni per la definitiva sanzione.

Rodi, 28 aprile 1920.

Il Brigadiere Generale
Comand. Int. del R. Corpo di Spediz. Ital. nel Mediterr. Orientale:
A. Porta.

Relazione alla Commissione Centrale Edilizia.

Rodi, a differenza di molte altre città, ricche di ricordi monumentali del passato, ha il privilegio di avere una zona naturale di difesa

Rodi — Platano e cipressi. A sinistra la torre di S. Maria.

e di rispetto delle imponenti sue mura dei Cavalieri, nella pittoresca area dei cimiteri musulmani che circondano quasi da ogni parte la cinta delle mura verso terra, e si estendono in varia profondità da un lato al piede delle colline che si elevano a terrazze a nord-ovest della città, dall'altro, in maggior ampiezza, fino alle prime case dei quartieri greci meridionali di S. Anastasia e di Metropoli. Dal lato di nord, la zona di rispetto è costituita dal vasto giardino privato di Suleiman bey e, nell'ultimo tratto verso la porta San Paolo, da un altro cimitero, parte del quale si trasformò negli ultimi anni in giardino comunale; all'angolo opposto di sud-est, il terrapieno di rincalzo del fossato è occupato dal cimitero della comunità israelitica.

In tutta questa vasta zona nessun'abitazione si eleva a ridosso delle mura a deturpare gravemente l'estetica e la vista del monumento, al contrario di quanto si osserva lungo la banchina delle mura del Porto del Commercio, dove accanto a magazzini e a misere botteghe sorsero nell'ultimo trentennio del regime turco edifici di notevole altezza, mascherando ed occultando parti cospicue del monumento, quali la bellissima Porta di S. Caterina.

Le mura del lato di terra si trovano adunque in condizione privilegiata per quanto riguarda la tutela artistica del monumento. Un'ampia zona di verde, ombreggiata qua e là da vecchi platani giganteschi (fig. 1) e da qualche raro cipresso, la vista delle colline circostanti dense di ulivi con poche case rurali, lo spettacolo immancabilmente suggestivo dei cimiteri turchi con le caratteristiche stele marmoree (fig. 2-3), fanno intorno alle gloriose mura di Rodi una

Rodi.
Cimitero turco presso la Porta S. Giovanni.

cornice di austera bellezza che non manca di produrre in ogni visitatore una profonda impressione. Dobbiamo ai cimiteri musulmani e allo spirito conservatore del popolo turco,

Rodi — Recinto di tombe turche ombreggiato da platani.

Pianta della città di Rodi — La linea tratteggiata indica il perimetro esterno della « Zona Monumentale ».

la mirabile integrità delle mura latine di Rodi e l'aver tenuto a debita distanza da esse le case dei quartieri suburbani. È opportuno inoltre aver presente che per i turchi la zona cimiteriale è rimasta intangibile per secoli non solo perchè sacra, ma anche perchè, come nell'epoca dei Cavalieri, essa costituiva la zona militare di rispetto intorno ai vecchi bastioni del castro latino: il termine che la contraddistingueva non era soltanto quello di *mesarlik* (cimitero) ma anche di *lop-alty* (sotto i bastioni).

Peraltro come è cessata qualsiasi velleità di difesa delle mura di Rodi così si va a mano a mano affievolendo nello spirito turco il principio della sacra inviolabilità dei cimiteri. Se nel popolo minuto esso è ancora vivo, non è condiviso con eguale fervore da molti fra i notabili preposti all'amministrazione dei beni patrimoniali della comunità, i quali indotti anche dalla magrezza dei proventi comunali, si mostrerebbero di già propensi ad alienare parte dei vecchi cimiteri quale area edilizia. S'imponeva adunque fin da ora la sistemazione della zona suburbana di Rodi, sistemazione che interessa sommamente la conservazione delle mura di Rodi, le bellezze naturali del paesaggio locale e infine l'igiene stessa della città che, a traverso la massiccia cinta della fortezza, accoglie l'aria vivificatrice di una grande zona di verde. Occorreva sottrarre ad una possibile tumultuosa ed inorganica speculazione edilizia quanto è necessario ad assicurare l'intangibilità e il godimento pubblico del monumento massimo della città (che è uno dei più mirabili e compiuti esempi di architettura militare) e a conservare la bellezza e la salubrità, non meno celebrate, di Rodi. A ciò provvede il Decreto del Comando che dichiara « Zona monumentale » l'area adiacente al fossato della fortezza ed estende a quest'area quelle stesse norme di tutela che lo Stato nel pubblico interesse già esercita sugli edifici monumentali della città.

Fine essenziale del Decreto è quello di sottrarre la « Zona monumentale » a qualsiasi costruzione e sopraelevazione di edifici e di mantenere possibilmente in essa inalterate le linee del paesaggio naturale ed artistico di Rodi, rimasto da secoli immutato.

A questo fine precipuo del provvedimento legislativo dovrà accompagnarsi quello di rendere la zona di circonvallazione delle mura sempre più pittoresca mediante un opportuno rimboschimento eseguito con intendimento d'arte e di bellezza.

Spetta al R. Commissario del Comune l'iniziativa geniale di aver progettato per quest'anno una prima piantagione di 600 piante di pino nell'area dei cimiteri e non resta che dare con questo generoso esempio il primo impulso ad un'opera che sarà di vera bellezza e di grande utilità per la città tutta. Scegliendo le piante della flora indigena che ha esemplari mirabilmente adatti alla flora di abbellimento di zone monumentali, giovandosi della pittoresca irregolarità del terreno e del carattere stesso dei cimiteri, rimboscando le radure più vuote di arbusti, ombreggiando le strade polverose e affocate di sole nella siccità estiva, pur senza un troppo rigoroso geometrico allineamento, si riuscirà a dare al monumento una cornice di naturale bellezza e a fare della zona monumentale di Rodi un meraviglioso luogo di passeggio suburbano, unico in queste città del levante.

Rodi — Quadrivio di Cemenlik, presso la Porta di Amboise.

Con tali intendimenti, giusta l'incarico del Comando del Corpo di Spedizione, presento agli onorevoli membri della Commissione l'accluso grafico (fig. 4), con il tracciato del perimetro della « Zona monumentale » esterno alle mura della città, costituente la zona di rispetto della fortezza dei Cavalieri dal lato di terra e dal lato di mare. Detto perimetro dal lato di terra s'inizia sulla via del Mandraki, presso l'attuale edificio del Tribunale, attraversa parte del vasto giardino di Suleiman Bey, tuttora sgombro di abitazioni, raggiunge il quadrivio di Cemenlik (fig. 5) e di là, includendo tutta la zona dei cimiteri turchi e il cimitero ebraico, tocca la baia di Acandia. Dal lato della fortezza prospiciente il mare debbono far parte della Zona monumentale l'intera area dei due moli di S. Nicola e dei Molini, naturali propaggini della fortezza antica, e l'area della banchina che corre intorno alle mura del porto del Commercio. La Commissione non può per ora affrontare il problema di una più decorosa sistemazione di quest'area invasa da edifici e magazzini, in modo da suggerire una soluzione che concilii la difesa della bellezza artistica monumentale

di Rodi con le esigenze della vita commerciale e portuale della città; è peraltro opportuno che alle norme già in vigore sulla tutela del patrimonio monumentale si aggiunga anche per questa parte dell'area perimetrale delle mura il vincolo della dichiarazione di « Zona monumentale », a maggior necessaria cautela per l'avvenire.

Il Relatore
AMEDEO MAIURI.

NOTIZIE.

ROMA. - **Galleria Nazionale d'Arte moderna.** — I proff. Ettore Ferrari, Augusto Sezanne e Domenico Trentacoste, componenti della 3ª Sezione del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, insieme con Ugo Ojetti ed Ettore Tito, sono stati nominati membri della Commissione per gli acquisti di opere d'arte di prezzo superiore alle L. 2000, per la R. Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma.

Le funzioni di Segretario della Commissione saranno adempiute dal cav. dott. Francesco Fedele, segretario nei RR. Istituti di Belle Arti e di Musica (D. M. 26 maggio 1920).

S. COSTANZO (Fano) - **Necropoli arcaica.** — Nella campagna di scavo 1919-20, condotta dalla R. Soprintendenza ai Musei ed agli Scavi di Antichità delle Marche e degli Abruzzi, a S. Costanzo, presso Fano, e testè chiusasi, si scoperse un'importante necropoli arcaica tipo Novilara. Le deposizioni sono tutte col rito esclusivo dell'umazione rannicchiata, ed i corredi in genere sono costituiti da ornamenti personali di bronzo caratteristici dei primi secoli, dopo il 1° millennio a. C.; cioè da grandi fibule ad occhiali, a foglia, a conchiglia piena, con disegni incisi, da pendagli a filze di doppie spirali, da grandi bottoni concavi-convessi. Vi abbonda l'ambra, a forma di grandi dischi forati al centro (orecchini), di collane a pendagli trapezoidali, di noccioli per fibule, bottoni conici, ecc.

La ceramica, assai scarsa, viene rappresentata dai soliti ascoi di impasto ordinario, con decorazioni geometriche graffite.

La esplorazione fu interrotta per la chiusura dell'esercizio finanziario, ma essendo già in vista altri gruppi di tombe, sarà ripresa tra breve.

Intanto si sta preparando l'ampia relazione per le *Notizie degli Scavi*.

MAJOLATI. - **Chiesa di S. Maria delle Moglie.** — Con decreto Ministeriale 3 giugno 1920, registrato il 22 detto, si è approvata la perizia per la prosecuzione dei lavori di restauro che si eseguiscono nella chiesa di S. Maria delle Moglie, nel comune di Majolati (Ancona), ammontanti a L. 5671.49, e si è anticipata tale somma dall'Economo della Sovrintendenza ai monumenti di Ancona per l'inizio dei lavori.

BOLOGNA. - **R. Pinacoteca. Depositi e doni.** — Il Municipio di Bologna ha ceduto in deposito alla R. Pinacoteca alcune importanti collezioni artistiche, che già stavano nei magazzini comunali. Si tratta delle raccolte Pepoli, Palagi e Verzaglio-Rusconi — quest'ultima pervenuta al Comune recentemente per eredità — vale a dire circa 300 quadri fra i quali sono opere pregevolissime di trecentisti locali, di qualche quattrocentista, di Guido Reni, dei Carracci, dell'Albani, di Salvator Rosa, del Sassoferrato, ecc.; e di una bella collezione di antichi disegni.

Il Municipio ha consentito che vengano esposti nella Pinacoteca soltanto i dipinti più degni, che saranno di vantaggioso incremento alla Galleria.

La contessa Maria Peñalver, di Bologna, ha poi donato alla stessa Pinacoteca un superbo ritratto del conte Alfredo Peñalver, eseguito da Alessandro Maccaferri, il miglior allievo del Puccinelli, che figurerà degnamente nella sala dei moderni, accanto al ritratto della marchesa Albergati del maestro, acquistato lo scorso anno.

ROMA. - **R. Calcografia.** — Il Ministero della Pubblica Istruzione (Sottosegretariato di Stato per le Antichità e Belle Arti), ha consentito che una delle vetrine esterne della R. Calcografia sia destinata all'esposizione della migliore produzione italiana di arte stampata.

Si invitano quindi gli artisti che desiderino avvalersi di questa particolare concessione ad inviare le loro incisioni, di qualunque tecnica esse siano, purchè concepite senza il sussidio della fotografia. Le incisioni saranno sottoposte al giudizio della Commissione artistica, che, radunandosi di tre in tre mesi, a partire dal prossimo aprile, sceglierà le stampe meritevoli di essere esposte e additate al pubblico come la più eletta manifestazione dell'arte italiana dell'incisione.

Le stampe non potranno rimanere esposte per un tempo superiore ad un mese, dopo di che saranno sostituite con altre, parimenti prescelte dalla Commissione artistica.

Roma, li 28 febbraio 1920.

Il Dirett. della R. Calcogr.: F. DI LORENZO
Il Presid. della Commiss. Artist.: E. FERRARI.
Il Segret. della Commiss. Artist.: P. FEDELE.

LEGGI E DECRETI.

PARMA. — **R. Conservatorio di Musica.**

VITTORIO EMANUELE III, ecc.

Vista la legge 6 luglio 1912, n. 734;

Visto lo statuto approvato con R. D. 8 agosto 1895, n. 649;

Visto lo statuto del R Conservatorio di musica di Parma approvato con R. D. 2 maggio 1901, n. CCX (parte supplementare);

Sulla proposta del Ministro Segretario di Stato per la Pubblica Istruzione;

Abbiamo decretato e decretiamo:

Il R. Conservatorio di musica di Parma è intitolato col nome di Arrigo Boito.

Ordiniamo, ecc.

Dato a Roma, addì 15 gennaio 1920.

VITTORIO EMANUELE.

Baccelli.

Commissione per il passaggio di scuole professionali artistiche dal Ministero per l'industria, commercio e lavoro a quello dell'istruzione.

VITTORIO EMANUELE III, ecc.

Su proposta dei Nostri Ministri Segretari di Stato per l'istruzione pubblica e per l'industria, commercio e lavoro;

Abbiamo decretato e decretiamo:

Art. 1. — È costituita una Commissione con l'incarico di fare studi e proposte per il passaggio di scuole professionali artistiche dal Ministero per l'industria, commercio e lavoro a quello dell'istruzione pubblica: per la riforma dell' insegnamento professionale artistico e per il suo coordinamento con gli studi compiuti nelle RR. Accademie e nei RR. Istituti di Belle Arti.

Art. II. — La Commissione suddetta è così composta:

Comm. Ugo Ojetti, *Presidente;*
Prof. Lionello Balestrieri,
Prof. comm. Guido Biagi,
Prof. comm. Giovanni Bordiga.
Prof. comm. Arduino Colasanti,
Prof. Adolfo De Carolis,
Prof. Augusto Osimo,
On. ing. Cesare Saldini, *Membri;*
Dott. Francesco Fedele, *Segretario.*

Art. 3. — La Commissione presenterà le conclusioni dei suoi lavori entro un mese dalla data del presente decreto.

Art. 4. — Per le spese necessarie al funzionamento della Commissione saranno vincolate lire quattromila (L. 4000) sul capitolo 7 del bilancio del Ministero della pubblica istruzione pel corrente esercizio finanziario, art. 5-*b*.

Il predetto Nostro Ministro è incaricato della esecuzione del presente decreto che sarà registrato alla Corte dei Conti.

Dato a Roma, addì 22 gennaio 1920.

VITTORIO EMANUELE.

Alfredo Baccelli.
Dante Ferraris.

Pensionato Artistico Nazionale.

Con R. Decreto 15 luglio 1920, visto il Regolamento per il Pensionato Artistico, approvato con R. D. 20 dicembre 1919, N. 2643, sentita la 3ª Sezione del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti, è stata elevata da 27 a 32 anni l'età massima per l'ammissione al primo concorso che sarà bandito alle pensioni di pittura, scultura, architettura e decorazione del Pensionato Artistico Nazionale.

CONSIGLIO SUPERIORE
E GIUNTA
PER LE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

Sessione primaverile 1920.

(SEZIONE II).

Disegni di Sebastiano Ricci. — La Sezione, vista la proposta della Soprintendenza delle Gallerie di Venezia di valersi del diritto di prelazione per l'album di disegni di Sebastiano Ricci di cui è stata denunziata la vendita; esaminata la raccolta: è di parere che sia da esercitarsi per la detta raccolta la prelazione a favore delle RR. Gallerie di Venezia, al prezzo effettivo di vendita opportunamente accertato.

Dipinto di G. B. Piazzetta. — La Sezione, esaminato il dipinto del Piazzetta, « Susanna fra i vecchioni », di cui è stata denunziata la vendita: è di parere che sia da esercitarsi per tale quadro il diritto di prelazione, a favore delle RR. Gallerie di Venezia.

Dipinto di Francesco Solimene. — La Sezione, esaminati i due dipinti di Francesco Solimene, esistenti nel palazzo Baglioni in Venezia, per i quali quel R. Soprintendente alle Gallerie ha fatto proposta di acquisto: esprime parere favorevole all'acquisto stesso, da farsi per le RR. Gallerie di Venezia.

TORINO. - **Allargamento di via Roma.** — La Sezione, circa il progettato allargamento

di via Roma a Torino, pur non entrando in merito ad esso in quanto riguarda l'edilizia moderna cittadina; per la sistemazione data alla piazza S. Carlo e all'isolamento delle due chiese e per la soluzione architettonica ideata per gli sbocchi dei portici, ritiene che in massima il progetto sia da approvarsi, ma esprime il parere che negli arretramenti dei fabbricati si conservi nei prospetti il carattere settecentesco della via, in modo che essi armonizzino con piazza S. Carlo e ne siano degno proseguimento.

VENEZIA. - **Museo Civico Correr.** — La Sezione, esaminato il merletto antico offerto in vendita dalla Fabbriceria di S. Martino di Burano al Museo Civico Correr di Venezia, esprime parere favorevole alla vendita stessa.

Bozzetti e disegni di Luigi Serra. — La Sezione, udita la relazione presentata dai Consiglieri Gamba, Sezanne e Fogolari, esprime, per la parte sua, parere favorevole all'acquisto dell'intera raccolta di disegni e bozzetti di Luigi Serra, da destinarsi alla R. Pinacoteca di Bologna.

Dipinti di Defendente Ferrari. — La Sezione, esaminato il ricorso presentato dal cav. Lurati contro la notificazione d'importante interesse di un quadro di Defendente Ferrari, tenuto conto delle ragioni addotte dalla Soprintendenza alle Gallerie di Torino, è d'avviso che il ricorso sia da respingersi.

BOLOGNA. - **Edificio in piazza Malpighi.** — La Sezione, esaminato il progetto presentato per la ricostruzione dell'edificio in piazza Malpighi, in Bologna, quale sede degli uffici di Finanza; tenute presenti le condizioni di visnale e di ambiente richieste dalla prossima chiesa di S. Francesco e dai suoi campanili, da tutto l'insieme della piazza su cui si elevano le tombe dei glossatori, che costituisce uno dei luoghi più caratteristici e suggestivi di Bologna, e determinata l'importanza architettonica dei cortili che occupano l'interno del grande edificio: è di parere che il progettato edificio, con l'altèzza notevolmente aumentata dall'attuale e resa uniforme su di una enorme lunghezza, con la sua mole grandissima e regolare, con le sue linee volgari, costituirebbe un danno gravissimo ai monumenti e al loro ambiente per il contrasto di aspetto e di massa per l'alterazione delle condizioni di « vista e della prospettiva » contemplate nell'articolo 14 della vigente legge per le antichità e belle arti.

Esprime pertanto il voto che debba categoricamente escludersi la costruzione secondo il progetto presentato e confida che il Ministero eserciti in tempo azione per tener saldo il divieto, e che questo abbia piena efficacia.

VENEZIA. - **Basilica di S. Maria dei Frari.** — La Sezione, in seguito al sopraluogo compiuto in Santa Maria dei Frari, ha constatato, con vivo piacere, che il capolavoro di Tiziano, pur senza esser meno visibile nei particolari che nella R. Accademia, ora, nell'ambiente per il quale fu creato, si presenta con una nuova armonia di proporzioni e manifesta maggiormente la grandiosità del concetto fatto per dominare il riguardante anche a grande distanza: ne prende occasione per manifestare il suo compiacimento al Soprintendente delle Gallerie, ai suoi collaboratori ed a tutto il personale dipendente, che provvidero all'integra conservazione di quello, come pure degli altri capolavori della pittura veneziana, durante il periodo della guerra.

VENEZIA. - **Chiesa di S. Maria Formosa.** — La Sezione, veduti i lavori di rifacimento della chiesa di Santa Maria Formosa in Venezia, in parte rovinata per il bombardamento: ha constatato che detti lavori, anche per la parte che si allontana dallo stato preesistente al bombardamento, sono lodevoli perchè riportano la chiesa al suo tipo del primo cinquecento, ad archi e volte, e con le modificazioni del tetto vengono a riaprire parecchie finestre ad occhio, approva anche la riduzione della cupola, già impostata in forma circolare. Gli esecutori dei lavori si sono già preoccupati di avvicinare l'esterno della cupola alla fisionomia secentesca del resto della chiesa. Crede però che si debbano continuare tali studi e presentare dei progetti, specialmente una veduta prospettica che mostri dalla piazza quale apparirà la nuova cupola, e in base a tale progetto la Sezione si riserva di dare in proposito un parere definitivo.

TORCELLO (Venezia). - **Duomo.** — La Sezione, esaminati i mosaici delle absidi del Duomo di Torcello e il loro restauro, ora in corso, constatato che i lavori finora eseguiti furono condotti con grande perizia di tecnica e con rispetto allo stile dell'insigne monumento, considerando tuttavia che i precedenti restauri subiti in diverso tempo dai mosaici stessi, investendo grande parte della superficie decorata, richiederebbero un troppo vasto rifacimento se tutti si volessero rimuovere; delibera che il restauro sia proseguito coi seguenti criteri: nelle figure dove s'incontrano lacune e rifacimenti a stucco siano questi da

riempire e sostituire con tessere musive senza distaccare mai il mosaico, e non si sostituisca alle parti anche malamente rifatte in passato altro mosaico; nelle iscrizioni non si debba arrecare nessun mutamento nelle lettere, anche se si debba restaurare il fondo d'oro; nel catino dell'abside maggiore siano da rifare tutte le parti della superficie d'oro che appariscono evidentemente alterate, riducendo la superficie stessa all'aspetto che hanno le vaste zone originarie, ancora conservate intorno alla sommità della conca medesima.

PADOVA. - **Chiesa dell'Arena.** — La Sezione, chiamata ad esaminare l'opportunità di restauri al Crocifisso di Giotto, nell'Arena di Padova: constatato che le scrostature della parte anteriore della tavola non si sono più estese da molti anni (come appare da vecchie fotografie), e che non c'è segno di altri prossimi sollevamenti del colore; pur osservando che la pittura è offuscata in molte parti da ritocchi e vernici guaste; è di parere che non sia da tentare una ripulitura generale del prezioso dipinto, e sia invece conveniente coprire quelle scrostature con una semplice leggera tinta locale, che non intenda di accompagnare il modellato originale ma si limiti a togliere le macchie bianche da cui ora è offeso l'effetto generale dell'opera, e mentre loda la religiosa cura per i dipinti di Giotto mostrata dalla Commissione Municipale dell'Arena, consiglia che il suddetto restauro sia operato nell'oratorio dell'Arena con la sorveglianza della Commissione medesima.

VERONA. - **Chiesa di S. Maria in Organo.** — La Sezione, recatasi in Santa Maria in Organo in Verona per esaminare il lavoro di restauro agli stalli del coro eseguito dal prof. Ferrario, è lieta di esprimere la propria soddisfazione per la cura scrupolosa ed il sentimento d'arte che informò il paziente lavoro del Ferrario, tanto nell'assicurare la stabilità delle bellissime tarsie venute a noi dopo tante vicende, quanto nell'eseguire le parti che nell'antico erano assolutamente mancanti; esprime il voto che sia possibilmente attenuata qualche parte delle nuove tarsie, prevenendo in certo modo l'opera del tempo per ottenere così una più perfetta armonia; e, pur mostrandosi convinta dell'opportunità di seguire le leggere traccie della originale policromia in oro ed azzurro, è d'avviso di limitare per ora una prova di tale policromia ad una delle campate completamente rifatte dal prof. Ferrario, riservandosi di decidere sull'opportunità di estenderla al rimanente degli stalli quando il suo giudizio potrà anche essere confortato dalla presenza del leggio al centro del coro e del candelabro pel cero pasquale.

VERONA. - **Chiese.** — La Sezione, interpellata sui restauri da eseguire a dipinti tolti dalle chiese veronesi durante la guerra; osserva, in via generale, che prima di restituire quei dipinti è conveniente provvedere non soltanto a ripararli nei lievi danni sofferti per il trasporto ma ad assicurarne meglio la futura conservazione, mentre d'altra parte urgendo la restituzione e non essendo sufficiente l'opera dei restauratori, i provvedimenti si debbono limitare alle maggiori necessità e prima di tutto ai dipinti che sono da restituire in luoghi meno accessibili, e, rimettendo alla Soprintendenza delle Regie Gallerie il giudizio intorno alla precedenza dei diversi restauri, sì che sia evitato un lavoro tumultuario e di necessità meno accurato, consiglia i seguenti provvedimenti:

1° Verona, S. Zeno; croce attribuita al Guariento (n. 1 del catalogo della Mostra). Ristuccare le fenditure e consolidare i bracci;

2° Verona, S. Anastasia; Sante di Liberale da Verona (n. 18 del catal.). Ripulitura leggiera;

3° Verona, S. Fermo; Sante di Liberale da Verona (n. 19 del catal.). Ristuccatura e ripulitura leggiera;

4° Verona, S. Paolo; Tavola del Bonsignori (n. 20 del catal.). Riparare la tavola.

5° Verona, Duomo; Natività di Liberale (n. 24 del catal.). Fissare il colore;

6° Verona, S. Maria in Organo; Tela del Savoldo (n. 29 del catal.). Rifoderare, ripulire, coprire le lacune;

7° Verona, S. Bernardino; Crocifisso di Fr. Morone (n. 32 del catal.). Porre un tassello nella fenditura della tela. Non rivernicìare, non ripulire;

8° Soave - Parrocchiale; Tela del Morone (n. 33 del catal.). Togliere i punti bianchi;

9° Badia Calavena; Tela del Cavazzola (n. 37 del catal.). Foderare e fissare il colore. Non tentare altri restauri;

10° Verona, S. Anastasia; Tavola di Girolamo dai Libri (n. 42 del catal.). Verniciare le parti prosciugate;

11° Verona, S. Tommaso; Tela di Girolamo dai Libri (n. 44 del catal.). Rifoderare e pulire leggermente;

12° Verona, S. Bernardino; Tela di G. F. Caroto (n. 52 del catal.). Foderare e ripulire leggermente la parte inferiore dell'ancona;

13° Verona, S. Fermo; Tela di C. G. Caroto (n. 55 del catal.). Togliere le piccole lacune senza verniciare;

14° Verona, S. Fermo; Tela del Torbido (n. 56 del catal.). Rifoderare;

15° Verona, S. Zeno; Tela del Torbido (n. 58 del catal.). Rifoderare e ripulire leggermente;

16° Verona, S. Giorgio; Tela del Brusasorci (n. 61 del catal.). Togliere le lacune, verniciare;

17° Verona, S. Paolo; Tela di Paolo Veronese (n. 68 del catal.). Ripulire leggermente;

18° Verona, S. Eufemia; Tela del Brusasorci (n. 72 del catal.). Rifare le vecchie ristuccature. Non verniciare;

Riguardo al trittico del Mantegna in S. Zeno Maggiore osserva che è necessario, per non alterare il tono del prezioso dipinto, evitare qualunque verniciatura, anzi ricondurre anche il riquadro destro e i tratti della parte centrale, che vennero verniciati, a quella chiarezza originaria della tempera ancora visibile nelle altre parti e specialmente nella zona inferiore del riquadro centrale; e raccomanda in tale lavoro la massima cautela, l'opera di un espertissimo restauratore, e la sorveglianza continua della R. Soprintendenza.

— **Mura cittadine.** — La Sezione, esaminato sul posto il progetto del Comune di Verona di aprire due fornici nelle mura cittadine presso Porta Vescovo; non si oppone all'esecuzione del progetto stesso, a condizione che siano osservate quelle prescrizioni che saranno consigliate dalla locale Soprintendenza ai Monumenti.

BERGAMO. - **Monumenti**. — Chiamata a pronunciarsi sui progetti presentati dal Municipio di Bergamo per la sistemazione e il restauro dei monumentali edifici che adornano la maggior piazza della città alta; la Sezione, dopo essersi reso esatto conto, in un apposito sopralnogo e con le delucidazioni verbali del Soprintendente ai monumenti della Lombardia e del progettista ing. Ciro Caversazzi, dello stato attuale degli edifici e delle innovazioni che vi si vorrebbero eseguire: esprime anzitutto il suo vivo compiacimento per il concetto cui è informato il progetto di ricostituire cioè nel suo aspetto caratteristico l'antico centro della vita cittadina di Bergamo; passando quindi all'esame particolareggiato dei singoli progetti: esprime parere favorevole - quanto all'ideato completamento della facciata del palazzo in cui ora ha sede l'Istituto tecnico - all'esecuzione del progetto che si attiene ai disegni lasciati dallo Scamozzi, senza con ciò escludere l'aggiunta della balaustrata, come alla tavola terza dei disegni presentati, a coronamento dell'edificio. Dà parimenti parere in massima favorevole al progetto di ripristino delle due facciate verso il Vescovado e verso Piazza Duomo del palazzo della Ragione, ma si riserva l'approvazione dei particolari, specialmente riguardo al coronamento. Nella facciata verso Piazza Garibaldi approva il concetto di collocare il leone di S. Marco al sommo della finestra centrale ove trovasi ora la targa con la scritta: « Biblioteca della città », ma sconsiglia qualunque sostituzione di materiale nell'apparecchio costruttivo e decorativo, onde non venga punto alterato l'aspetto dell'attuale storica costruzione. E perciò non può essere favorevole al rinnovamento degli stemmi consunti e alla sostituzione di quelli scomparsi. In quanto alla facciata verso il vescovado è favorevole alla conservazione della porta attuale nella parte del cavalcavia che non é da demolire, pure se una parte della trifora debba essere nascosta dalla copertura del ballatoio. Riguardo alla ricostituzione del Broletto si riserva di prendere in esame i progetti delle singole parti man mano che nuovi elementi verranno alla luce nelle ulteriori indagini sul monumento. Non si oppone pertanto che demolizioni siano compiute nell'interno dei fabbricati a questo scopo, purchè nessuna alternazione sia portata all'aspetto degli edifizi che sono visibili da piazza Garibaldi, fatta eccezione degli ambienti che sono sovrapposti al cavalcavia. Così anche dovrà essere per ora conservato integro il prospetto verso la Cappella Colleoni di quel lato del fabbricato ove ha sede la R. Procura, per riguardo altresì agli affreschi che tuttora vi si conservano.

Acquisto di croce di oreficeria e smalti. — La Sezione, letta la relazione dei consiglieri Gamba, Pogliaghi e Toesca, in cui si propone l'acquisto, per il Museo Nazionale di Firenze, della croce di oreficeria e smalti posseduta dall'antiquario Costantini, di Firenze, è di parere favorevole all'acquisto stesso.

ROMA. - **Palazzo Chigi**. — La Giunta, in seguito a sopraluogo, ritiene che possa consentirsi la sopraelevazione del lato nord del cortile di Palazzo Chigi, in forme e proporzioni analoghe alle sopraelevazioni degli altri due lati; e raccomanda che, per ogni ulteriore lavoro, anche di semplice tinteggiatura, che interessi l'aspetto artistico del Palazzo, sia sempre sentito il parere dell'Amministrazione delle Belle Arti.

ROMA. - **Chiesa di S. Ignazio.** — La Giunta, constatato che, nell'insieme della facciata di Sant'Ignazio, in Roma, le nicchie hanno sopratutto funzione decorativa, poichè

non potrebbero contenere figure in giusto collegamento di proporzioni con le grandiose linee architettoniche del monumento; non approva la proposta di collocare statue nelle suddette nicchie.

BOLOGNA. - **Ex oratorio di S. Leonardo.** — La Giunta, udita la relazione del Soprintendente ai Monumenti di Bologna, dà parere favorevole a che gli stalli del coro dell'ex oratorio di S. Leonardo in quella città siano ceduti alla Curia Arcivescovile per essere collocati nella chiesa di S. Pietro.

PER L'ARTE MUSICALE E DRAMMATICA.

Molto si lamentava dagli studiosi d'arte che, in Italia, lo Stato si disinteressasse quasi completamente della drammatica e della musica, lasciando ai privati ogni iniziativa al riguardo. Si invocava un aiuto ai principali teatri, un valido incoraggiamento ai musicologi, un serio tentativo di rinnovamento delle scuole di recitazione. Non certo si disconosceva, nelle sfere governative, l'importanza dell'arte drammatica e di quella musicale, così particolarmente amate dal popolo: si pensava tuttavia che, anche senza l'intervento dello Stato, esse potessero fiorire e dare miracolosi frutti. Ma praticamente si è visto come, eluso l'occhio vigile di chi soltanto si preoccupi di finalità d'arte e di cultura, il teatro in genere — e quello musicale in ispecie — perda a poco a poco dignità e prestigio. Gli impresari tendono sempre più a restringere il repertorio alle opere più redditizie, abbandonando gli antichi capolavori dell'arte drammatica e lirica, con danno irreparabile della cultura della generazione nuova. Ai giovani musicisti, anche se valorosi, diventa sempre più difficile il vedere rappresentate le proprie opere, quando gli editori non intervengano direttamente presso gli impresari. Quanto poi alle società orchestrali e corali — tolto l'*Augusteo* di Roma per il quale già lo Stato da tempo ha preso provvedimenti speciali di favore — si può ben dire che esse sieno così rare e menino vita così meschina, da dissuadere sempre più i compositori italiani dallo scrivere musica sinfonico-vocale, che non avrebbe conforto di esecuzioni pubbliche, nè possibilità di rendimento economico. Infine, il mancato aiuto ai musicologi e agli editori disposti a iniziare la stampa o la ristampa di vetuste e gloriosissime musiche patrie giacenti da secoli negli archivi, ha determinato un vero sfregio al nostro amor proprio, perchè in altre nazioni — specialmente in Germania — si sono avute molte pubblicazioni del genere, mentre in Italia si è continuato a trascurare un patrimonio prezioso. L'Haberl e il D'Indy hanno fatto per il Palestrina e il Monteverdi quello che indubbiamente i nostri musicologi avrebbero potuto fare egregiamente, se lo Stato li avesse sovvenuti con giusta larghezza. Le lamentele, in proposito, di tutti gli studiosi d'arte, debbono essere riconosciute assai bene motivate.

Il Sottosegretario di Stato per la Antichità e le Belle Arti, on. Rosadi, convinto che bisognasse togliere di mezzo ogni indugio e cercare di riguadagnare il tempo perduto, ha, nello scorso mese di giugno, nominato una Commissione apposita per lo studio dei provvedimenti più urgenti in favore dell'arte drammatica e di quella musicale.

Facevano parte della Commissione i maestri Enrico Bossi, Giuseppe Gallignani, Ildebrando Pizzetti e Tommaso Montefiore, per la musica; Marco Praga, Sem Benelli, Dario Nicodemi, Luigi Pirandello e Virgilio Talli per la drammatica; oltre al signor Italo Vicentini, quale esperto dei problemi economici relativi ai lavoratori del Teatro.

La Commissione ha espresso voti della massima importanza, ed ha manifestato parere favorevole:

1° alla trasformazione delle Sezioni musicale e drammatica dell'antica Commissione permanente in quarta e quinta Sezione del Consiglio superiore per le Antichità e Belle Arti;

2° alla creazione, presso il Sottosegretariato Belle Arti, di un *Ufficio del Teatro*, che sia l'organo esecutivo di quelle due Sezioni per trattare i problemi propriamente artistici e culturali relativi al Teatro lirico e drammatico; rimettendo ad un organo da crearsi presso il Ministero del lavoro (nel quale sia rappresentato anche il Sottosegretariato Belle Arti) la trattazione delle questioni economiche e professionali;

3° all'estensione a tutti i teatri lirici i cui fini d'arte siano garantiti e controllati dal Sottosegretariato (ancorchè esistano in centri minori e siano gestiti con fini di lucro) dei benefici economici stabiliti dall'art. 18 del Decreto-legge 4 maggio 1920 in favore dei teatri lirici gestiti da Enti artistici senza fine di lucro nelle città con più di trecentomila abitanti;

4° a subordinare l'erogazione del sussidio di centomila lire annue per l'*Augusteo* alla partecipazione del Sottosegretariato ad una Commissione di controllo artistico ed amministrativo su quell'Istituto;

5° a sussidiare e controllare un Teatro d'arte drammatica in Roma, con una compagnia composta e diretta secondo criteri d'arte e di cultura, la quale risieda in Roma cinque o sei mesi dell'anno, e compia negli altri mesi giri artistici nelle principali città d'Italia;

6° ad aggregare al detto Teatro un'unica e grande scuola di recitazione, costituita in modo da fornire una conveniente preparazione tecnica e culturale ai futuri attori;

7° all'abolizione del concorso drammatico, ritenuto inutile.

La Commissione ha espresso molti altri voti su vari argomenti, relativi allo accantonamento di somme per la creazione di un Teatro nazionale dell'Opera in Roma, alla cultura musicale, al Teatro dialettale, al Teatro del popolo, al Teatro dei piccoli; e ha manifestato il parere che non dovessero essere in alcun caso istituite nuove tasse sui Teatri, ritenendo anzi che questi fossero stati già troppo gravati dal Decreto-legge 4 maggio 1920.

Per radunare i fondi — indubbiamente rilevanti — che appaiono indispensabili all'attuazione di un così vasto programma, la Commissione, considerando che lo Stato, nell'attuale momento, non potrebbe sostenere nuovi aggravi, oltre a quello della sovvenzione di centomila lire già accordata all'*Augusteo*, ha espresso il voto, particolarmente caloroso, che, riprendendo un antico progetto del Commissario Praga, venga stabilito, a beneficio dell'arte, il prelevamento di una lieve quota di diritto d'autore sulle opere drammatiche e musicali di qualsiasi genere, cadute in pubblico dominio. Giova considerare che tale progetto già fu discusso a suo tempo dalla stampa e sollevò il plauso di tutti i numerosi cultori dei massimi problemi dell'arte teatrale odierna.

***

In conformità del voto espresso dalla suddetta Commissione, è stato istituito, presso la Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti, un *Ufficio del Teatro*, composto del dott. Vincenzo Castrilli, del dott. Silvio D'Amico, del maestro Alberto Gasco e del cav. Giuseppe Zucca.

***

Per compiere gli studi preliminari relativi alla pubblicazione di una grande edizione nazionale delle opere di Pier Luigi da Palestrina, è stata nominata una Commissione speciale, composta dei maestri Domenico Alaleona, Arnaldo Bonaventura, Alberto Cametti, Raffaele Casimiri, Guido Gasperini, Rodolfo Kanzler e Giovanni Tebaldini. Questa Commissione ha subito fissato le direttive del proprio lavoro, stabilendo che i primi volumi della pubblicazione debbano essere dedicati alle *Messe*, ai *Mottetti* a quattro voci, ai *Madrigali* e alle *Lamentazioni* del principe dei polifonisti vocali del cinquecento italiano.

***

È stato deciso di rinnovare, per la prossima stagione 1920-21, la concessione del sussidio governativo all'*Augusteo*, con l'esplicita condizione che la somma di centomila lire debba essere integralmente impiegata per migliorare le esecuzioni orchestrali e corali.

***

Tra le istituzioni musicali degne di incoraggiamento alle quali il Ministero ha concesso sussidi di qualche entità, si segnalano la *Reale Accademia Filarmonica Romana*, l'*Associazione dei musicologi italiani* e il *Gruppo universitario romano di cultura musicale*.

***

In relazione con la nuova attività che il Sottosegretariato di Stato per le Antichità e Belle Arti intende spiegare in favore dell'arte musicale e di quella drammatica, sarà dato regolarmente notizia, in ogni numero di questo Bollettino, delle iniziative e dei più notevoli provvedimenti presi al riguardo.

ALBERTO ZANETTI.

L'intera famiglia delle Antichità e Belle Arti è tuttora sotto l'impressione angosciosa del grave lutto in cui l'ha gettata improvvisamente la morte di uno dei suoi giovani funzionari più noti, valenti ed amati: il Commendator Alberto Zanetti, Capo di Gabinetto di S. E. il Sottosegretario On. Rosadi.

Alberto Zanetti aveva solo 35 anni. Proveniva dalla Corte dei Conti, ma da oltre dieci anni faceva parte della Direzione Generale per le Belle Arti. Intelligenza giuridica di primo ordine, mente vivida, coscienza sicura, energia incomparabilmente preziosa per un ufficio amministrativo, Alberto Zanetti univa alle sue qualità di funzionario una cultura vasta e delicata, un senso raffinato dell'arte e della vita, una passione e un interesse sempre giovani e pronti verso tutto ciò che di passione e d'interesse fosse degno. Perciò aveva tenuto ammirabilmente il suo posto nell'ufficio dei Musei, Gallerie ed Oggetti d'arte, forse il più importante dell'antica Direzione Generale, dove s'era formato una com-

petenza unica. Egli però non s'era chiuso entro i limiti, sia pur vasti, della singolare materia trattata nell'ufficio a cui era addetto; la sua intelligenza agile e geniale aveva sempre seguito con straordinario, instancabile amore, tutto ciò che di essenziale si trattava anche negli altri uffici della Direzione; cosicchè la sua competenza s'era estesa ad ogni problema della nostra Amministrazione.

Prima come Segretario e poi come Capo-sezione, e per lunghi anni anche addetto alla Segreteria del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, egli svolse sempre un'attività ben maggiore di quella richiesta dal grado che occupava, e fu non solo validissimo strumento ma eccellente consigliere nei suoi superiori; come fu ausilio impareggiabile ai membri del più alto Consesso artistico nell'opera molteplice che essi venivano svolgendo. I suoi colleghi lo riconoscevano come un fratello maggiore, i suoi sottoposti l'ebbero guida affettuosa ed energica ad un tempo. Alla straordinaria valentia tecnica che egli poneva a servigio dell'Arte, per cui aveva così grande passione, aggiungevano prestigio una adamantina onestà e un'incredibile indipendenza e libertà di giudizio, con cui soleva esprimersi senza rispetti umani. Libertà che talvolta arrivava ad accenti così schietti da parere crudezza: ma chi conosceva lo Zanetti sapeva che a quelle rudi apparenze egli ricorreva per nascondere un' anima squisita e generosa, pronta alla commozione e all'entusiasmo, votata alla difesa di ogni buona causa e ad ogni cosa gentile.

Quando la Direzione Generale per le Belle Arti fu trasformata in Sottosegretariato, il primo Sottosegretario On. Pompeo Molmenti, che aveva conosciuto ed apprezzato il nostro Zanetti appunto quale segretario del Consiglio Superiore, lo volle come suo Capo-Gabinetto. E nell'opera non facile, e non ancora terminata, di trasformazione e ricostituzione dell'antico ufficio, Alberto Zanetti fu, insieme col Direttore Generale Arduino Colasanti, l'ottimo collaboratore dell'On. Molmenti. Tutti i progetti più felici, tutte le migliori iniziative trovarono in lui un patrocinatore instancabile; chiunque ebbe una buona idea da far trionfare, una giusta causa da proteggere, un'ingiustizia da far riparare, incontrò sempre in Alberto Zanetti il più fervido appoggio.

Perciò anche il nuovo Sottosegretario On. Rosadi, vincendo le riluttanze dello Zanetti, che stanco delle fatiche sopportate nei mesi ante-

Alberto Zanetti.

cedenti desiderava riposarsi un poco, lo mantenne al posto di Capo-Gabinetto, contando essenzialmente su di lui per la rapida attuazione del suo vasto programma di rinnovamento dell'insegnamento artistico, della legislazione artistica, del nostro teatro lirico e drammatico ecc. ecc. Ma non potè averlo con sè che per poche settimane.

Una grave malattia lo colse improvvisamente, lo tenne per quasi un mese fra la vita e la morte. Fu un alternarsi angoscioso di speranze e di timori, specie in quelli che conoscevano non solo il suo valore di uomo pubblico, ma anche la gelosa santità della sua vita famigliare. Alberto Zanetti era l'unico sostegno morale di una famiglia nel cui affetto viveva tutto chiuso: una mamma vedova, due sorelle, una sposa adorata, tre bambini, di cui l'ultimo lattante. Sembrava atroce soltanto pensare che la sciagura irreparabile potesse accadere. E la sciagura è accaduta. La malattia è stata inesorabile: la giovane e forte fibra del nostro collega, logora anche dall'im-

menso lavoro che da troppo tempo si era imposto, ne rimase spezzata.

I suoi funerali furono un plebiscito di dolore. V'accorsero tutti i suoi amici ed estimatori presenti in Roma; e da tutte le provincie d'Italia, dovunque la nostra Amministrazione ha uffici e funzionari, giunsero parole di caldissimo compianto.

Ecco quelle che, davanti al suo feretro, furono pronunziate, con profonda commozione, da S. E. il Sottosegretario On. Rosadi:

« Gli volevo bene come ad un fratello, lo stimavo come incomparabile collaboratore, e non so se fosse maggiore l'affetto o la stima.

In Alberto Zanetti si emulavano e si confondevano qualità perspicue squisite, che valevano tanto a farlo prediligere quanto a farlo stimare. Agile e pronto d'ingegno, fornito di salda dottrina, innamorato della materia del suo lavoro, ligio ad ogni dovere, onesto fino allo scrupolo, sensibile fino allo spasimo, componeva nella sua modestia una figura ammirevole, singolare.

Nelle gare e nelle ostentazioni della vita pubblica una tale figura sarebbe stata promessa di facile fortuna; nell'ordine degli uffici era come un tesoro nascosto in un campo. Il suo valore di funzionario era tanto più meritevole quanto meno eccitato dallo stimolo della vanità e della speranza del premio. Eppure, in questo suo stato d'animo disinteressato, modesto, sereno, nutriva tale fervore di passione, tanta intimità di fede, che tutte le ansie, tutti i disinganni, tutti i dolori del suo ultimo ufficio presso di me, che non mancarono mai, furono le ansie, i disinganni, i dolori del suo nobilissimo cuore. E così fu onore e prestigio di quella burocrazia che è più facile vilipendere che superare, di quella burocrazia che quando riposa in anime e intelligenze come quelle dello Zanetti, offre agli improvvisati detentori del potere consigli, aiuti, freni, che sono una provvidenza civile.

Una sola passione sopravanzava quella del suo ufficio. Era la santa passione per la tenera, dolce, cara famiglia. Se la sua bocca costantemente atteggiata a mesto sorriso, qualche volta si scomponeva in una profonda espressione di orgoglio, questa era rivolta alla bellezza, alla salute della sua prole vezzeggiante nelle grazie della prima età. Per l'avvenire di quella piccola prole avrebbe dato tutta la gloria dell'arte, a cui pure dedicava palpiti e studi e servizi preziosi.

E ora l'ha lasciata e per sempre, e incontro a un oscuro e trepido avvenire. Ha lasciato due adolescenti, già consapevoli oggi, memori un giorno della carezza paterna, quando si sarebbe tradotta in guida potente; ha lasciato un frutto appena dischiuso che sugge nel latte il dolore amaro della madre nutrice. Oh! s'ei vedesse questa scia dolorosa che segue la sua bara, le sue viscere attossicate e sanguinanti che gli hanno insidiato la vita, fremerebbero invocando da Dio e dal mondo un atto di giustizia che dia sicurtà e salvezza agli orfani innocenti.

Tu rasserenati e riposa in pace, mite e buono e nobilissimo spirito. Tanto tesoro di affetti, che sapesti accumulare intorno a te come in un serto di gloria pura, nella dolce compagna della tua vita, nella madre che ancora ricercavi ogni giorno come per attingere a fonte nativa la pienezza delle gioie domestiche, nei genitori della tua donna, nelle sorelle, tutto questo tesoro non può essere sepolto con te sotto terra. Il ricordo profondo e costante dei tuoi affetti darà alla tua donna lena e conforto nell'ardua via, darà lunga e utile vita alla madre e ai congiunti tutti, ispirerà a noi, memori amici, pietà e devozione infinita ».

Società Vasari per la riproduzione dei disegni degli antichi maestri.

Direttore: Sir Sidney Colvin.

Banchieri: Banche di Londra County Westminster e Parr. 214, High Holborn, Londra, W. E. I.

Segretario Onorario A. M. Hind. — Museo Britannico Londra W. E. I.

Il Comitato ha deciso di riprendere la pubblicazione del suo volume annuale. Le sottoscrizioni per il 1920 (Parte 1ª della nuova Serie) sono scadute nel maggio u. s.

I membri possono inviare la loro sottoscrizione per mezzo di *chèque*, o servirsi del modulo allegato alla circolare e rimandarlo. Così si potrà registrare la sottoscrizione e dare alle Banche il nome dei sottoscrittori.

Le dimissioni da membro debbono rassegnarsi entro il maggio, altrimenti la sottoscrizione si intende rinnovata per l'anno in corso.

Ogni ritardo nell'inviare le sottoscrizioni può far sì che non si risponda della consegna delle copie, essendo limitata la tiratura delle stesse.

Redattore responsabile: ROMOLO ARTIOLI.

Roma, 1920 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.

ANNO VII. Settembre-Dicembre 1920 N. 9-12.

CRONACA DELLE BELLE ARTI

(*Supplemento al « Bollettino d'Arte »*).

BOZZETTI IN TERRACOTTA DI GIAN LORENZO BERNINI RINVENUTI A SIENA.

Nello scorso gennaio, in un magazzino situato nei fondi appartenenti all' Istituto di Belle Arti in Siena, vicino ad un mucchio di

G. L. Bernini — Bozzetto in terracotta per la « Carità » nel monumento sepolcrale ad Alessandro VII.

rottami, presenti il prof. Fulvio Corsini ed il custode Callaioli, ebbi la fortuna di rinvenire alcuni frammenti di prodigiosa scultura, che destarono in me una crescente meraviglia ed un più vivo interesse. Immediatamente credetti di trovarmi innanzi a terrecotte originali di Gian Lorenzo Bernini. Infatti portate queste nella mia stanza e studiate al confronto di alcune riproduzioni grafiche, giudicai che una doveva aver servito di piccolo modello per la « Carità », rappresentata nel mirabile sepolcro di Alessandro VII in S. Pietro a Roma. Monumento che al pari di quello innalzato ad Urbano VIII, è così impressionante che nessuno, dopo visto, potrebbe dimenticarlo. Quella grande coltre, scolpita in diaspro di Sicilia, sollevata dalla figurata morte, in bronzo dorato, forma una delle caratteristiche più spiccate dell'ardita opera.

G. L Bernini. — Frammento di bozzetto - la Carità ? - in terracotta.

Lo scheletro, sporgendo minacciosamente un braccio con il vecchio orologio, mostra alla statua scolpita in marmo, del Papa Alessandro inginocchiato in alto, il termine delle ore sue. Anche le quattro colossali figure delle virtù, parimente in marmo, che in basso ornano il monumento, sono piene di vita e non stancano di farsi ammirare. Nel disegno di assieme, che si conserva nella Biblioteca Chigiana, il Bernini aveva abbozzato la figura della « Verità » completamente nuda, e la

« Carità » con il petto quasi tutto scoperto, ma tali nudità, già eseguite in marmo, dove-

G. L. Bernini. — Frammento di bozzetto - angelo - in terracotta.

G. L. Bernini. — Frammento di bozzetto - angelo - in terracotta.

rono essere poi artificiosamente ricoperte. Questo ho voluto ricordare, perchè essendo il modellino ritrovato della « Carità » con il petto scoperto, identicamente al disegno di mano del Bernini, può avvalorare la mia affermazione. D'altra parte la modellatura di questo frammento, come quella di alcuni altri trovati, non lascia dubbio di sorta, sulla mano del geniale artista. In pochi e sapienti tocchi, le figure, piene di sentimento e di passione, prendono vita, le vesti si muovono, le carni belle e floride hanno una morbidezza impareggiabile; a parer mio non altri che il sommo Bernini avrebbe potuto plasmare la creta in modo simile, con quella padronanza di tecnica per la quale egli emerge sopra gli artisti del tempo suo.

G. L. Bernini. — Frammento di bozzetto - putto - in terracotta.

Le riproduzioni fotografiche dei pezzi ritrovati dimostreranno chiaramente quanta importanza abbia questa scoperta, e confrontando il bozzetto della « Carità » per il sepolcro di Alessandro VII con il gruppo condotto in marmo dallo scultore senese Giuseppe Mazzoli, sull'abbozzo di Tommaso Santi, come confermano i documenti della Chigiana pubblicati nell'opera sul Bernini da Stanislao Fraschetti, ognuno potrà facilmente rilevare la differenza artistica fra la figura in marmo ed il modellino, improntato da sorprendente maestria, e, tenendo presente che del grandioso monumento il Bernini scolpiva soltanto la testa del papa ed i piccoli modellini, come risulta dagli scritti lasciati dallo stesso artista, il valore dei frammenti trovati non ha limite.

Come queste sculture siano pervenute a noi

non so. Certamente il pensiero ricorre facile al ricordo di quei rapporti che legavano il grande scultore con il suo discepolo Giuseppe Mazzoli di Siena. Questi, come già ho accennato, lavorò al monumento di Alessandro VII, e fu uno di quegli scultori che con l'opera loro, oscura ma valorosa, permisero al Bernini di condurre a termine le meravigliose fantasie della sua mente di poeta, scultori non privi di virtù artistiche, ma messi nell'ombra dalla gran luce che irradiava dall'astro maggiore.

Il Mazzoli tornato in patria, molto probabilmente portò con se i bozzetti del maestro,

G. L. Bernini (?) — Frammento di bozzetto - putto - in terracotta.

come caro ricordo dei lavori compiuti, e dopo che ebbe arricchito Siena di opere veramente pregevoli, alla sua morte passarono ai discendenti suoi, ottimi continuatori dell'arte, finchè per essere conservati o per meglio servire ai giovani artisti come fonte di studio e di inspirazione, vennero affidati alla locale Accademia, sorta allora con i migliori auspici.

Ma purtroppo dai cultori dell'arte il barocco fu, fino quasi ai nostri giorni, tenuto in assai scarsa considerazione e ciò spiega, non giustifica, perchè i bozzetti del Bernini, dai quali spira tanta potenza di vita e tanta nervosità di immaginazione, fossero finiti in un angolo oscuro dei fondi del nostro Istituto.

Arturo Viligiardi.

R. SCUOLA ARCHEOL. ITALIANA IN ATENE (1)

Il giorno 26 febbraio u. s., dinanzi a S. E. il Ministro d'Italia comm. G. C Montagna e a numeroso pubblico, la R. Scuola Archeologica Italiana di Atene ha, con un'adunanza scientifica, ripreso i suoi lavori dopo la lunga interruzione della guerra.

Il Direttore Alessandro Della Seta ha inaugurato la seduta con le seguenti parole:

« Il fragore della guerra è cessato. Come dopo la distruzione persiana il sacro olivo di Athena sull'Acropoli, il vecchio tronco della pace, incendiato, scortecciato dal ferro e dal fuoco degli uomini, rimetterà certo, se non nel miracolo di una notte, il suo ramo rigoglioso. Per quanto aggravati da un'esperienza di dolore, per quanto avendo negli occhi, che non sanno dimenticare, tanta immagine di morte, torniamo adunque ai nostri studî, torniamo a scrutare le pietre, dove la lettera incisa, la linea architettonica, la forma umana hanno conservato in molteplici aspetti l'immortale segno del genio greco. Ed io considero mia fortuna, poter oggi, dopo cinque anni di silenzio, inaugurare, di nuovo, il lavoro scientifico della nostra Scuola, che speriamo sia per essere fecondo e non mai più interrotto.

Il mio pensiero si rivolge quindi a colui che mi ha qui preceduto, al prof. Luigi Pernier, che insieme a Domenico Comparetti, a Federico Halbherr, a Corrado Ricci, fu l'ideatore e il fondatore di questa Scuola e ne è stato il primo direttore. Elette doti d'intelligenza e di animo so che ne fanno conservare grata memoria a quanti di voi lo hanno conosciuto, ma la Scuola ha il dovere di ricordare in lui soprattutto l'esploratore infaticabile e lo scopritore felice delle antichità cretesi. Egli era ancora giovane allievo della Scuola Archeologica di Roma quando il nostro illustre maestro, il prof. Federico Halbherr, che in decenni di esplorazioni sul suolo della meravigliosa isola ha col suo intuito sagace riportato alla luce del sole e della scienza la legge di Gortina e i bronzi dell'antro ideo, palazzi principeschi ed epigrafi greche, gli affidava lo scavo del palazzo di Phaistos. E questo lavoro il Pernier ha condotto innanzi per anni in campagne difficili e disagiate, ma ha avuto il ben meritato compenso di mettere allo scoperto quello che è certo il palazzo più bello, più conservato, più ricco di ritrovamenti importanti di tutta l'isola.

(1) *Per ritardo postale questa relazione della R. Scuola Archeologica di Atene, che era antecedente alle altre, viene pubblicata per ultima.*

E non solo Phaistos, l'acropoli della civiltà egea, è legata al nome del Pernier, ma anche Prinià, dove i templi e il simulacro arcaico segnano il sorgere della greca civiltà classica.

Fig. 1. — *Atene* - Portico presso l'Odeion di Erode Attico.

È doloroso che la Scuola abbia dovuto perdere l'abile ed illuminata direzione del Pernier, chiamato ad altro ed importante ufficio in Italia, nell'Etruria, ma noi ci auguriamo di vederlo ancora qui per completare l'illustrazione delle sue scoperte: egli è per noi un assente che ritornerà.

Non tornerà invece mai più a sfogliare con noi i libri dell'antica sapienza, a contemplare le immagini dell'antica bellezza il dott. Gian Giacomo Porro, capitano del 111° Regg. Fanteria, caduto il 28 agosto 1915 nel bosco del Cappuccio sul campo di S. Martino del Carso. Della piccola schiera di allievi usciti da questa ancor giovane scuola, e di cui tutti fecero il loro dovere verso la patria, meritando alcuni

Fig. 2.
Atene - Portico « Eumenico » di Vitruvio.

l'ambito riconoscimento del valore, egli è stato l'eletto tra gli eletti. Non il compianto per una giovane vita spezzata, per un'intelligenza che sarà d'ora in poi muta, noi gli dobbiamo. Io fui testimone della romana fermezza di suo padre, ardente patriota, dinanzi alla morte che pure gli strappava il figlio maggiore. Per chi come noi calcola l'individuale vita umana solo come transitoria apparizione che ha valore in quanto serve alla propagazione delle idee, che sono la realtà immanente nel mondo, per chi come noi crede che sia bene spesa la vita di un individuo quando tutta se stessa ha data ad una delle più alte tra le idee umane, quella della patria, non va compianta la morte di un eroe. L'ingegno, il fervore di Gian Giacomo Porro potevano dare alla nostra scienza ben maturi frutti, perchè di questo erano promettente augurio i suoi principi, le sue esplorazioni nel Dodecaneso, in Creta, nella Libia, i suoi scavi e i suoi studi nella Sardegna, ma quale acuta integrazione di epigrafe, quale giusta valutazione di scultura, quale sapiente classificazione di vasi, che coloro qui rimasti

Fig. 3.
Atene - Rilievo funerario.
Piccola Metropoli.

potranno fare, vale la forza ideale dell'esemplare sua morte? Non sentiamo forse che egli ha dato tutto all'idea sovrana e che noi, pur logorandovi un'intera vita, daremo meno che nulla? Noi ci inerpicheremo a stento per l'erta finchè vecchi cadremo a mezza via, egli ha toccato la vetta ascendendo in un volo, nel gentile aspetto della sua fiorente giovinezza.

Certo noi pensiamo con rammarico e con tristezza dinanzi a tanta gioventù mietuta che non questo le avevamo insegnato e promesso dalla cattedra. Speravamo che la scienza, sempre più diffusa, fosse vincolo morale che facesse ricadere inerte il pugno tante volte minaccioso. Errammo, non perchè inutile ed impotente fosse lo strumento su cui fidavamo ma perchè esso non ha fatto ancora presa sulla superba cervice, sul duro cuore degli uomini. Torniamo dunque al lavoro non disperando, ma col proposito fermo di operare di più e meglio, torniamo ai nostri studi

perchè non soltanto vogliamo trarne una serena gioia dello spirito, ma, attraverso la documentata unità di tutta la civiltà umana, vogliamo che da essi scaturisca una parola più ascoltata in avvenire, una saggia parola di pace ».

Sono state fatte quindi due comunicazioni, una dell'allievo dott. Vittorio Viale, l'altra dal Direttore.

Il dott. Viale ha trattato del così detto portico di Eumene.

Alle pendici meridionali dell'acropoli ateniese, fra l'Odeion di Erode Attico ed il teatro di Dioniso, si estende il portico detto di Eumene (fig. 1). Se ne era attribuita la costruzione al re Eumene II di Pergamo, che regnò dal 197 al 159 av. C., fondandosi su un passo di Vitruvio che ricorda un portico eumenico presso il teatro di Dioniso. Il dott. Viale ha dimostrato invece che il portico fu eretto in epoca romana e con ogni probabilità è contemporaneo o di poco posteriore all'Odeion di Erode Attico.

Fig. 4.
Dresda - Grande Ercolanese.

Anzitutto ha provato che questo non può essere il portico eumenico ricordato da Vitruvio. A prescindere dal fatto che la parola « eumenicae » è tramandata corrotta nella tradizione dei codici vitruviani, un'accurata esegesi dell'intero testo dimostra che si deve ricercare il portico eumenico immediatamente dietro la scena del teatro di Dioniso, dove infatti esiste una lunga stoa (fig. 2), nella quale dovevano, secondo Vitruvio, trovare riparo gli spettatori colti da improvvisa pioggia durante lo spettacolo.

Il canone vitruviano prescriveva che i portici fossero *post scaenam:* il primo esempio che egli cita è quello del portico pompeiano in Roma che si trovava realmente dietro la scena del teatro. Vitruvio menziona poi la stoa eumenica e la ricorda come unita al tempio di Padre Libero; gli avanzi monumentali rivelano infatti tale stretto collegamento.

Accertato che il portico eumenico non è quello presso l'Odeion di Erode perdono la loro base storica e cronologica tutti i raffronti monumentali ed architettonici stabiliti da altri topografi fra questa stoa e quella di Attalo II di Pergamo, tanto più che non erano fondati che su vaghe rassomiglianze.

L'oratore ha dimostrato quindi con prove monumentali come il portico sia contemporaneo o di poco posteriore all'Odeion. Anzitutto l'orientamento del portico, mentre contrasta con quello degli altri edifici delle pendici meridionali dell'acropoli, è coordinato a quello del teatro di Erode. Per mantenere la direzione dell'Odeion la stoa ha distrutto un altro edificio più antico alla sua estremità sud-est ed ha tagliato a nord-est il vecchio muro di sostegno della strada che dal diazoma superiore del teatro di Dioniso saliva all'Acropoli.

Fig. 5.
Dresda - Piccola Ercolanese.

Anche il livello della stoa, diverso da quello degli altri monumenti circostanti, è stato tenuto uguale a quello dell'Odeion.

Ad Atene inoltre costruzioni ad archi non si trovano antecedentemente al periodo romano.

Si ha un'altra prova per la datazione del portico. La porta cosiddetta Beulè che dà accesso all'Acropoli è stata fatta con materiali racimolati da vari monumenti più antichi, ma

principalmente dagli avanzi del monumento coregico dedicato da Nicia figlio di Nicodemo nell'anno 320 a. C. La porta Beulè è contemporanea ai due torrioni laterali che dalla iscrizione di Flavio Settimio Marcellino (C. I. A. III, 398) si desume siano stati eretti al principio del III secolo, e i caratteri monumentali dell'edificio concordano nella datazione. Ora all'estremità sud-est del portico esistono le fondamenta di un edificio nel quale da pochi anni si è riconosciuto con sicurezza il monumento coregico di Nicia. Quando fu costruita la stoa venne tolto di mezzo il monumento tanto che alcuni blocchi di breccia dell'edificio sono andati a formare lo strato inferiore orientale del portico. Se gli avanzi del monumento coregico di Nicia furono adoperati per la costruzione della porta Beulè, che risale appunto ai primi anni del III secolo, non si può ritenere di molto più antica la stoa per far posto alla quale venne abbattuto.

Un ultimo argomento è nella prova ex-silentio di Pausania che visitò Atene prima della costruzione dell'Odeion. Se il portico fosse già esistito, Pausania, che descriveva minutamente le pendici meridionali dell'Acropoli, non avrebbe dimenticato questo grandioso portico che anche ora, sebbene smembrato nella sua nuda ossatura, si presenta come uno dei più imponenti monumenti di Atene.

Il prof. Della Seta ha trattato di un rilievo funerario del II sec. d. C. incastrato nella parete settentrionale della chiesa di Atene detta la Piccola Metropoli (fig. 3). Questo rilievo riproduce due tipi statuari celebri, quello della grande (fig. 4) e della piccola Ercolanese (fig. 5) e indica quale fosse il loro significato originario, quello di Demetra e di Kore. Nel rilievo quindi (e non è isolato perchè ne esistono più repliche) non si voleva soltanto rappresentare la defunta o le defunte, ma si voleva all'immagine della morte aggiungere una parola di fede che scaturiva dai misteri eleusini, quella della resurrezione di Kore, della sua *anodos*.

Questo valore simbolico si può rintracciarlo anche in due gruppi funerari esistenti nel Museo Nazionale di Atene, quello di Andros, e quello di Aigion, giacchè nel primo è unita una statua di Ermete ad una replica della grande Ercolanese, nel secondo è unita ad una replica della piccola. Ambedue i gruppi sono copie romane del II secolo d. C.

Il significato originario delle due figure si può inoltre desumerlo dalle statue che ornavano l'Esedra di Regilla, moglie di Erode Attico in Olimpia, giacchè Regilla che è là detta sacerdotessa di Demetra (e non era solo sacerdotessa della Demetra antica, ma anche della Cerere nuova, dell'Imperatrice), è nell'aspetto della grande Ercolanese e sua figlia Athenais lo è in quello della piccola. Egualmente nell'aspetto dell'una e dell'altra sono rappresentate la vecchia e la giovane Faustina.

Il culto di Demetra e di Kore per Regilla è infine attestato dalle iscrizioni trovate nel Triopion della via Appia in Roma che Erode Attico dedicò alla memoria della moglie.

È ipotesi probabile che gli originali della grande e della piccola Ercolanese si abbiano da cercare in un gruppo statuario di Prassitele che Pausania (1, 2, 4) ricorda esistente in Atene, tanto più che esso portava un'iscrizione in caratteri attici cioè un rinnovamento dell'iscrizione fatto in età imperiale quando appunto Erode Attico con gusto di erudito riportò in onore tale scrittura preuclidea. Di tale uso rimangono testimonianza le iscrizioni del suo Triopion della via Appia.

Le due comunicazioni hanno voluto essere saggio di un lavoro iniziato dalla Scuola sotto il titolo di Atene romana, e che è destinato a dare un quadro complessivo della città nei suoi monumenti architettonici, nelle sue sculture, nei suoi documenti epigrafici durante l'età imperiale.

ALESSANDRO DELLA SETA.

NOTIZIE.

FEZZANO (Porto Venere). - **Scavi.** — Durante i lavori di sterro per la costruzione di un cantiere navale della ditta « Ansaldo San Giorgio », sulla spiaggia del Fezzano, nella località *Artiglè*, vennero scoperti dei ruderi romani, i primi dei quali furono demoliti persino nelle fondamenta, sì da non potersi fare un'idea delle condizioni originarie che da pochi avanzi superstiti e da informazioni dell'ing. Guidugli, direttore dei lavori del cantiere, che ne aveva rilevato il piano.

Riferisce l'ispettore dott. Baroncelli, inviato colà dalla Sovrintendenza agli scavi del Piemonte e della Liguria, che trattasi di due bassi locali adiacenti e paralleli, lunghi metri 39 e larghi rispettivamente m. 2,40 e m. 1,00. Il più largo era in origine interamente coperto da vôlta a botte, della quale, per tutta la lunghezza, si vide l'impostazione sui muri laterali. Detta impostazione è visibile per brevissimo tratto all'estremità Nord della galleria medesima.

Al lato Nord dello sterro ultimamente vennero in luce avanzi di muri moventisi ad an-

golo retto, uno dei quali intonacato ad *opus signinum:* la natura e la destinazione di questa parte della costruzione, potrà essere chiarita solo a sterro terminato.

La muratura è a grosse schegge di pietrame locale e calce: le fronti sono a scheggioni di pietra, colla faccia esterna costituita di pietre spaccate e piane, disposte irregolarmente secondo la tecnica che si riscontra in molte costruzioni romane della Liguria e del Piemonte.

Qualche angolo è accuratamente rinforzato da massi squadrati: qua e là sono dispersi frammenti fittili e laterizi romani.

Se constasse che le fronti interne dei muri dei due predetti locali bassi, lunghi, stretti, fossero intonacati ad *opus signinum*, potrebbesi pensare a cisterne raccoglienti l'acqua del rivo, asciutto d'estate, scorrente nel fondo della valletta del Fezzano. Ma allo stato attuale dei ruderi visibili non è permesso se non l'ipotesi, già avanzata dal comm. Ubaldo Mazzini, locale ispettore onorario dei monumenti e scavi, che cioè trattisi di una serie di piccole fabbriche di carattere pubblico, probabili magazzini annonari per il rifornimento delle flotte militari romane, che avevano nel golfo di Spezia (*Portus Lunae*), la loro base.

Si è frattanto disposto perchè sia attentamente sorvegliato l'ulteriore proseguimento dei lavori di sterro e di costruzione del cantiere del Fezzano, invitando il direttore di essi a studiare quelle modificazioni ai progetti di costruzione del cantiere che permettano la conservazione dei ruderi romani, trasmettendo i progetti relativi alla Sovrintendenza per l'esame. E si sono presi accordi col predetto direttore affinchè sia segnato a suo tempo nelle nuove costruzioni del cantiere, in modo chiaro e visibile, la pianta dei ruderi che, all'atto della prima scoperta, vennero arbitrariamente distrutti.

ISCHIA. - **Castello.** — Essendosi sparsa la voce che scoperte d'affreschi erano state fatte nella cripta di San Pietro, sottostante all'antica Cattedrale del Castello d'Ischia — costituito da un maestoso aggregato di chiese, conventi e case d'abitazione — la Sovrintendenza dei Monumenti di Napoli, inviò sul luogo l'ispettrice dott. Elena Romano, col fotografo Lo Sacco. Il fotografo eseguì sedici fotografie dei dipinti murali, e la dott. Romano presentò una relazione da cui si desume che le pitture in parola, risultano di tre strati d'intonaco dipinti, stesi sulle pareti della cripta. Il più esterno è seicentesco, e ne residuano tre modeste figure di un santo guerriero, S. Francesco d'Assisi e la Madonna. Il secondo strato è quattrocentesco e presenta, nella 3ª cappella, l'Annunzio ai pastori.

Del primo strato, il trecentesco, evidentemente opera di più artisti, rimangono vari Santi — tra cui S. Nicola, S. Antonio e S. Caterina — e un Vescovo, Cristo, una Madonna in atto di ricevere l'Angelo annunziante, S. Caterina da Siena dinnanzi a Massimino governatore d'Egitto, un Salvatore benedicente, un'Annunciazione, un S. Pietro.

Si studia ora il modo di salvaguardare gli affreschi dalle ingiurie del tempo, e da eventuali manomissioni, perchè essi sono un nuovo contributo allo studio così incompleto, finora, della pittura napoletana del trecento, particolarmente nei riguardi delle influenze toscane, romane e senesi, se esse vi furono, e della esistenza di una o più scuole locali.

ASSISI. - **Chiesa di S. Chiara.** — In questi ultimi tempi, per mezzo della Sovrintendenza alle gallerie dell'Umbria, si è eseguito il restauro di tre grandi tavole esistenti nella chiesa di S. Chiara di Assisi.

La prima, nel transetto a destra dell'altare, cuspidata, alta m. 5,25, opera del maestro di S. Francesco o d'un suo seguace, datata 1284, raffigura S. Chiara, e attorno, in piccoli quadri, la sua leggenda, quindi risulta interessante non solo dal punto di vista artistico, ma anche iconografico, essendo la più antica immagine della santa.

Presentava numerose scrostature, lesioni e rigonfiamenti, e fu goffamente restaurata ad olio nel sec. XVII.

Venne restaurata da Domenico Brizi, di Assisi, con la spesa di L. 700 e dovendola scendere pel restauro, fu ricollocata ad un'altezza da potersi vedere e studiare, chè prima era troppo in alto.

Il secondo dipinto, della seconda metà del sec. XIII e forse dello stesso autore del precedente, rappresenta la Vergine col Bambino fra due angeli, eseguiti a tempera, fu ridipinto con molta rozzezza nel secolo XVII, e mostrava scrostature e rigonfiamenti di colori. Anch'esso venne restaurato dal sig. Brizi, per L. 700, e collocato più in basso.

La terza tavola, che è nel centro delle due, raffigura il Crocifisso e vari santi nella testata, è opera della medesima mano della precedente, alta m. 5,17, larga m. 3,04, presentava distacco di colore, e anche della imprimitura, ed era stata ridipinta ad olio nel sec. XVII. Fu restaurata dal sig. Brizi, con la spesa di L. 1800.

POMPEI. - **Ingresso gratuito agli Scavi.** — Con R. Decreto 5 agosto 1920, n. 1224, si è stabilito di Domenica il giorno di entrata

gratuita negli scavi di Pompei, già fissato di giovedì con R. Decreto 15 aprile 1890, n. 160, a tenore dell'art. 2 comma *C*, della legge 27 maggio 1875, n. 2554 (serie 2ª).

AVERSA (Caserta). - **Chiesa di S. Lorenzo.** — Per impedire il danneggiamento delle opere d'arte racchiuse nella chiesa di S. Lorenzo in Aversa, interessante costruzione del XII secolo, già annessa al Monastero dei Padri Benedettini, ora trasformato in Istituto Artistico, e che venne malamente restaurata nel secolo XVII e nel XIX, chiudendo con pilastri in muratura le colonne che ne dividevano le navate, si stanno eseguendo urgenti lavori di restauro al tetto, per cura della Sovrintendenza ai monumenti di Napoli, opere che importeranno la spesa di L. 8500, 8000 delle quali da versarsi dal Consiglio Provinciale di Caserta.

VENEZIA. - **Ufficio d'Esportazione.** — La Commissione per le licenze di esportazione ha esercitato il diritto di prelazione, per la somma denunciata, su di un dipinto, già attribuito a Francesco Pourbus il giovane, raffigurante un gentiluomo della famiglia mantovana degli Agnello Suardi, che l'antiquario Giovanni Rossi di Venezia, intendeva esportare in America.

Il dipinto è stato destinato ad ornare il palazzo ducale di Mantova.

CASTEL ROGANZIOL (Treviso). - **Trittico Tizianesco.** — È stato foderato e poi restaurato, dal pittore Giuseppe Cherubini, per cura della Sovrintendenza alle Gallerie di Venezia, con 2000 lire concesse dal Ministero delle Terre Liberate, e 1000 dal Ministero dell'Istruzione, il trittico tizianesco, della chiesa di Castel Roganziol, che, nascosto per un anno intero, in una soffitta murata ed umida, per sottrarlo alle ricerche degli austriaci, era ridotto nello stato più pietoso, specialmente nelle figure della Vergine col Bambino e di S. Pietro.

ATRI. - **Cattedrale.** — Il terremoto del 13 gennaio 1915 danneggiò anche la Cattedrale di Atri, e cioè provocò lo strapiombo delle pareti laterali esterne e il distacco di queste dai muri soprastanti agli archi delle navi laterali, sicchè si rende necessario provvedere all'incatenamento delle tre navate anteriori verso la facciata, con un sistema di catene.

Il Ministero ha già approvato il preventivo, che importa una spesa di L. 19500 a totale suo carico, ed i lavori saranno affidati con regolare contratto ad un appaltatore di fiducia.

PALERMO. - **R. Ufficio d'Esportazione per gli oggetti d'arte e d'antichità.** — Si è autorizzato l'Ufficio ad esercitare il diritto di prelazione (art. 9 della legge 20 giugno 1909, n. 364), su due oggetti presentati per la licenza d'esportazione dalla ditta Vincenzo Daneo e C., di Palermo. E cioè: un mobile rettangolare, del tipo così detto monetario, di ebano con intarsi in avorio inciso, alto m. 0,76, largo m. 0,76, e due strisce di tela, alte m. 0,40 e lunghe, rispettivamente, m. 3,00 e m. 2,80, con fasce di merletto siciliano a filo tirato, con figure ed ornati geometrici e floreali.

— **Museo Nazionale.** — Venne acquistato, dall'antiquario Gregorio Anastasi, di Palermo, un rarissimo cofanetto siciliano del sec. XVII, rivestito esternamente di stucco a graziosi motivi floreali e geometrici, con grifi fiancheggianti un vaso, che sono ripetuti sulle quattro facce verticali. Lo stucco, intonato ad un bel colore avorio scuro, è picchiettato di ritocchi rossi e bleu, che ne rendono l'insieme attraente. Il singolare oggetto, di gusto squisito, è lungo m. 0,20, largo m. 0,125, ed alto m. 0,10.

ROMA. - **R. Ufficio d'esportazione.** — È stata acquistata, pel Museo di palazzo Venezia, esercitando il diritto di prelazione, una statua di legno, rappresentante una santa, presentata all'esportazione dalla ditta Bruno Tartaglia e C.

FIRENZE. - **Museo Nazionale.** — Il cavalier Carlo Girard, antiquario, che già nel luglio del 1917 offerse in dono al Museo Nazionale di Firenze una Pietà, in legno policromo, gruppo di tre mezze figure a quasi tutto tondo, rara e notevole opera del settentrione italiano del sec. XV, ha donato allo stesso Istituto, nel giugno u. s., una interessante raccolta di 32 campanelli in bronzo, la più parte del sec. XVI, e tutti di tipo diverso, che vengono ad integrare molto bene la cospicua collezione di bronzi del Rinascimento posseduta da quel Museo.

MILANO. - **R. Ufficio d'Esportazione per gli oggetti d'arte e d'antichità.** — Il Ministero ha esercitato il diritto di prelazione su di un piccolo quadretto presentato all'Ufficio dal sig. Carlo Foresti, rappresentante l'Annunciazione. Si tratta di un dipinto non del tutto immune da restauro, ma indiscutibilmente di notevolissimo interesse e tale da costituire un pregevole ornamento per una delle grandi gallerie dell'Italia settentrionale. Il dipinto appartiene, senza dubbio, ad un artista della seconda metà del '300, meno per-

vaso di sentimento e di forme giottesche, e più rivelante influenza di arte nordica, fra le quali sembra affermarsi una decisa personalità. Il Berenson, lo attribuì già a Tommaso da Modena.

SIRACUSA. - **Incrementi della raccolta numismatica nel triennio $^1/_2$ 1917-$^1/_2$ 1920.** — Essi sono rappresentati dallo specchietto annesso:

	oro	arg.	rame	Totale
Sicilia greca . .	1	10	264	275
Magna Grecia . .	—	—	7	7
Grecia ant. . .	—	6	2	8
Cartagine . . .	4	1	4	9
Roma. Repubblica	—	68	5	73
» Impero . .	—	8	15	23
Bizantine. . . .	3	—	5	8
Arabo-Sicule . .	100	—	—	100
Sicilia medioev. .	18	11	19	48
Italia merid. m. e.	9	3	3	15
Malta	1	5	2	8
Totale parziale. .	136	112	326	574

Aggiungansi alle serie precedenti n. 7 piombi diplomatici bizantini, e n. 8 pesi monetali arabi in vetro.

In questo triennio gli aumenti furono quantitativamente sensibili, per l'acquisto dei resti del medagliere Vetri di Castrogiovanni, spogliato bensì del meglio ma pur comprendente ancora dei buoni bronzi (ricca serie di Henna), accanto ad una copiosa zavorra non inventariabile; per il ricupero della miglior parte di un ripostiglio di tarì arabi-siculi in elettro, e della minor parte di un altro di aurei normanni e svevi da Piazza Armerina.

Volendo toccare delle cose di maggior rilievo, per Siracusa il Museo si accresce di una bella scarmigliola (tetradr.) nello stile di Eucleida, e di un medaglione falso antico (?). La rara serie di Henna aumenta di 45 pezzi in bronzo, tra cui varie novità: si ebbero del pari pezzi inediti, o che tali sembrano, di Agrigento, di Alesa, di Hybla M., di Lilibeo; pezzi rari di Assorus (2), di Agirio e di Selinunte; di Cartagine un medaglioncino d'oro.

Nella serie medievale sono tutti notevoli i 18 pezzi d'oro normanni e svevi da riferire o a Brindisi o a Messina; per Messina un denaro inedito di Maria e Martino; per Catania il rarissimo denaro di Federico II d'Ar. coll'elefante. Per Malta si acquistò un bello scudo d'oro (da 4 zecchini) di Em. Pinto.

P. Orsi

CONSIGLIO SUPERIORE
E GIUNTA
PER LE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

Sessioni primaverile ed estiva 1920.

(Sezione II).

ROMA. - **Castello della Magliana.** — La Sezione dà parere recisamente contrario al progetto di opere di rinnovazione presentato per il Castello della Magliana, sia nei riguardi intrinseci degli ambienti monumentali, sia in quelli delle piccole costruzioni contenute nel recinto, la cui mutazione, secondo i criteri del progetto, altererebbe il carattere della corte e creerebbe un contrasto cogli edifici del Rinascimento; deplora che già siano stati eseguiti abusivi lavori di trasformazione, ed esprime il voto che vengano al più presto rimossi; ritiene invece che possano essere consentite opere di adattamento interno nella stalla anteriore all'ingresso del Castello stesso; esprime il voto che, piuttosto che insistere nei propositi di modificazioni radicali per utilizzare in ogni ambiente gli edifici, che assumono così alta importanza di arte e di storia, l'attività costruttiva necessaria per l'Azienda abbia espressione in fabbriche esterne al Castello, e che un ben inteso restauro restituisca al suo degno aspetto il bellissimo gruppo di edifici che fu opera di artisti insigni, e che fu detto giustamente un Vaticano in miniatura.

— **Palazzetto di Pio IV.** — La Sezione, dopo la visita al Palazzetto di Pio IV, sulla via Flaminia in Roma, recentemente acquistato dal sig. Jandolo, prende atto con soddisfazione dell'impegno assunto dal nuovo proprietario del palazzetto di eseguire tutte quelle opere a vantaggio dell'edificio monumentale che verranno indicate dal Ministero della Pubblica Istruzione; esclude per ora qualsiasi lavoro di completamento e di aggiunta, sino a che precise indagini suppletive abbiano servito di base a regolari progetti da sottoporsi al Consiglio stesso; entrando in merito ai lavori da eseguire in un prossimo periodo, ritiene che all'esterno debbano essere sostituite con la più scrupolosa cura quelle parti in pietra peperino che risultano fatiscenti, fissando fin da ora i modelli delle parti che rimangono; nell'interno si possono consentire quegli adattamenti, consistenti in costruzione di tramezzi e di scale di servizio e spostamenti di vani, ecc., indicati nel progetto, purchè da tali lavori non vengano alterati i soffitti, le mostre e gli altri elementi esistenti; e possono

altresì in massima ammettersi lavori di finimento delle stanze, quali pavimenti, soffitti, arredamento di pareti, purchè, volta per volta, le proposte e le relative modalità siano approvate dal Consiglio Superiore, e delega quali suoi rappresentanti per tale assidua sorveglianza ai lavori i consiglieri Giovenale e Giovannoni.

— **Acquisto di mobili.** — La Sezione, è concorde nel proporre l'acquisto dei sei seggioloni offerti in vendita dal Comune di Canepina, purchè siano tutti di buona conservazione.

— **Affreschi di Raffaello nella Farnesina.** — La Sezione, riesaminata la questione del progettato restauro degli sfondi degli affreschi della loggia di Psiche nella Farnesina, ritiene che per risolverla appieno sia necessario un esame analitico, e da vicino, mediante ponti mobili, e constatato che gli sfondi rimessi in luce nei due riquadri finora restaurati non presentano certamente le colorazioni originarie, ma soltanto la loro preparazione, delibera che venga sospeso intanto ogni lavoro di ripulitura, rimandando ad una sua prossima riunione il determinare il criterio dell'eventuale restauro, quando siano stati provveduti i mezzi per una più accurata indagine.

Acquisto di una raccolta di armi. — La Sezione, vista la proposta di acquisto, per la Galleria di Urbino, di una raccolta di armi appartenenti all'antiquario Valente, di Roma, è di parere che convenga acquistare l'intera collezione, cercando di ottenere qualche riduzione sul prezzo domandato.

Loggia della Chiesa di S. Marco, in Roma. — La Sezione, visto il saggio al vero dipinto fra i due tondi frescati della Loggia della Chiesa di S. Marco in Roma, approva il comparto scelto per collegarli in un organismo architettonico e decorativo. Raccomanda che le tinte del fregio a fresco siano alquanto più brillanti che non quelle del saggio, e che così per le tinteggiature delle travi e formelle del tetto come per la tinta generale delle pareti vengano fatte ulteriori prove.

Acquisto di maioliche della collezione Marquard. — La Sezione, udita la relazione del consigliere Gamba sulle maioliche della collezione Marquard, approva la proposta di acquisto dei due pezzi, grande alberello a occhi di pavone e raggi, della fabbrica di Cafaggiolo, del secolo XV, e piatto a grottesche bianche su azzurro, della fabbrica di Faenza (Ca' Pirota), del principio del secolo XVI. Propone altresì l'acquisto della terza maiolica segnalata al Ministero dal direttore del Museo Nazionale di Firenze, e cioè del piatto figurato di Urbino, firmato da Xante Avelli, piatto che potrebbe essere assegnato al Palazzo di Venezia o ad altra Galleria dello Stato.

Acquisto della collezione Drusiani. — La Sezione, udita la relazione del consigliere Pogliaghi sulla collezione Drusiani, è di parere favorevole all'acquisto della collezione stessa, secondo la scelta proposta dal sovrintendente prof. Hermanin.

ROMA. - **Palazzo di Venezia.** — La Sezione, ritenuto che le sale minori del quartiere di Paolo II debbano avere ora una pronta sistemazione provvisoria, così da consentire il collocamento delle più pregevoli opere d'arte fin qui raccolte per l'arredamento del Palazzo, risolve che non sia da eseguirvi una decorazione parietale la quale possa in qualunque modo vincolare o impedire il collocamento o meno di quadri, sculture e mobili: esclude pertanto i progettati finti cortinaggi, consiglia una coloratura a semplici tinte unite e crede che si debba anche rimandare l'esecuzione dei nuovi pavimenti. Nella *Sala delle fatiche d'Ercole*, ch'è da riunire a quelle, crede conveniente che venga sospeso lo stacco del dipinto rappresentante la Donazione di Palazzo Guitti, provvedendo a ricoprirlo di arazzi o di stoffe quando esso venisse a turbare l'aspetto della suddetta sala; in questa è di parere che per ora non si debbano ornare le tre pareti prive di decorazione. Ritornando poi sull'ultimo voto formulato intorno alla sistemazione di Palazzo Venezia, come è resa necessaria dalla sopravvenuta destinazione di una parte dell'interno, la Sezione chiede che sopratutto i lavori di restauro delle sale maggiori del quartiere di Paolo II siano sollecitati con la massima attività, così da provare presto e nel modo più degno l'amore e la cura del nostro paese per il mirabile monumento.

VERCELLI. - **Chiostro di S. Andrea.** — La Sottocommissione della II Sezione del Consiglio Superiore, esaminato il progetto presentato dal Comune di Vercelli per l'adattamento ad aule scolastiche dell'edificio comunale prospicente il Chiostro di S. Andrea; tenuto presente il voto espresso dalla Soprintendenza ai monumenti, non può dar parere favorevole al progetto, troppo sommariamente studiato, anche nei riguardi architettonici e tecnici, specialmente in quanto intenderebbe portare, con finestre bifore, un nuovo e non richiesto elemento d'arte nell'ambiente del

Chiostro monumentale; è d'opinione, tuttavia, che un progetto studiato con migliori criteri, e sopratutto con grandissima semplicità di espressione architettonica, potrebbe essere preso in considerazione.

VICENZA. - **Palazzo Repetta.** — La Sottocommissione, visto il nuovo progetto presentato dalla Direzione della Banca d'Italia, in conformità di quanto era stato richiesto in altra adunanza, per la sistemazione delle fronti interne del cortile del Palazzo Repetta in Vicenza; non crede di doversi opporre all'attuazione del progetto stesso.

SIENA. - **Piano Regolatore della collina di S. Prospero.** — La Delegazione del Consiglio Superiore, recatasi a Siena per esaminare sul luogo le questioni relative al piano regolatore del nuovo quartiere di villini sulla collina di S. Prospero, è stata lieta di rilevare che le principali obbiezioni mosse al progetto esaminato dalla Giunta del Consiglio nella seduta del 14 maggio, sono in gran parte eliminate da un nuovo progetto preparato dall'Ufficio Tecnico Comunale, tenendo conto dei suggerimenti del voto stesso; e riservandosi di dare il suo giudizio definitivo quando il detto progetto sarà inviato al Ministero, regolarmente redatto e corredato dalle relative norme edilizie che definiscono il ruolo di fabbricazione e le limitazioni fissate alle altezze degli edifici; esprime intanto il parere che, data la necessità in cui trovasi l'Amministrazione comunale di proseguire intensamente i lavori, essa possa essere intanto autorizzata a compierne la prima fase, consistente nello sterro di tutta la prima zona elevata circostante al forte di S. Barnaba.

ROMA. - **Aree demaniali di Monte Mario**. — La Sottocommissione della II Sezione del Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, incaricata di esprimere un parere su eventuali costruzioni che s'intenderebbero elevare sulle aree demaniali di Monte Mario; considerata la grandissima importanza di arte di tutta la collina, sia pei monumenti e le ville che contiene, sia per la essenziale funzione estetica che assume, insieme con le alture dei Parioli, nel costituire ambiente caratteristico a tutta l'Urbe; esprime il voto che qualunque progetto di costruzione sulla cresta del colle o sulle pendici che son rivolte verso Roma o qualunque proposta di alterazione della linea attuale e dei gruppi di vegetazione, debba essere sottoposta all'approvazione del Ministero della Pubblica Istruzione; e che intanto sia da far valere ogni mezzo per impedire ogni arbitraria manomissione, da parte di chiunque, di quel carattere e di quella condizione di bellezza, che sono elementi del carattere e della bellezza di Roma.

NAPOLI. - **Chiesa di S. Chiara.** — La Sezione approva il progetto di ricostruzione della bifora nella seconda cappella di sinistra in S. Chiara di Napoli, pur osservando che è da limitare alla suddetta cappella il ripristino delle forme trecentesche per non turbare l'aspetto monumentale che la chiesa ebbe dall'arte del settecento; veduti i lavori iniziati nel chiostro attiguo alla chiesa, i quali — benchè siano da correggere nella coloritura della pareti — dimostrano che sussistono tutti gli elementi per un facile restauro, fa voti perchè questo sia proseguito e si estenda all'intiero chiostro anche nel lato — di proprietà demaniale — ora occupato da un'officina tipografica; considerando poi che l'antico convento di S. Chiara, se verrà convenientemente restaurato, e reso accessibile, sarà uno dei più importanti monumenti dell'arte a Napoli, plaude alle iniziative già prese dalla locale Commissione conservatrice dei monumenti, e propone che sia prontamente studiato il ripristino delle costruzioni monastiche trecentesche contigue al refettorio dei frati, che si provveda ad assicurare la conservazione del chiostro delle Clarisse, opera singolarissima dell'arte del settecento, per la decorazione di maioliche e per l'aspetto pittorico; e che il convento ora lasciato dalle monache sia destinato a raccolte di storia e di arte, così da non correre pericolo di alterazioni del suo insieme e dei preziosi particolari di decorazione.

TOLENTINO. - **Soffitto di proprietà Barbosi**. — In merito alla domanda presentata per lo svincolo della notifica d'importante interesse di un soffitto in Tolentino, di proprietà Barbosi; ritiene che la domanda non possa essere accolta; e richiama l'attenzione della Direzione di Belle Arti sulla opportunità che detto soffitto possa ritornare nella chiesa da cui, a quanto sembra, fu tolto pochi anni or sono.

ROMA. - **Area demaniale confinante con l'acquedotto Felice.** — La Sottocommissione della II Sezione del Consiglio Superiore, convocata d'urgenza per esaminare la domanda della Cooperativa Casa e Lavoro, diretta ad ottenere in vendita l'area demaniale segnata nella mappa 150, confinante con un tratto dell'acquedotto Felice, per costruirvi case per i combattenti; udito il parere del Soprintendente ai monumenti, non si oppone

alla vendita della detta area, alle seguenti condizioni:

1° Che la distanza fra le fronti delle nuove costruzioni e quella dell'acquedotto Felice sia corrispondente alla distanza prescritta per la larghezza stradale di Roma dal regolamento edilizio in vigore, e che in nessun caso sia minore di m. 12;

2° Che la proprietà degli oggetti d'arte o di antichità che eventualmente si rinvenissero nel sottosuolo rimanga interamente allo Stato.

3° Che i progetti delle nuove costruzioni debbano riportare la consueta approvazione delle autorità municipali.

ASSISI. - **Basilica di S. Francesco.** — La Sezione vista la relazione del Soprintendente dei Monumenti per l'Umbria e presa conoscenza sul luogo della necessità artistica di sostituire, nella Cappella di S. Giovanni Battista della Basilica inferiore di Assisi, la brutta e stonata vetrata moderna di destra, che male si armonizza con quella centrale trecentesca, mediante altra che imiti il carattere dell'antica, tanto nel disegno che nel colore, approva in massima i progetti dell'artista vetraio Caselli di Perugia, il quale già nella stessa basilica ha dato, con altri saggi, prova di saper imitare lo stile delle vetrate antiche; siccome dei due progetti presentati viene dalla prepositura di detta Basilica preferito, per ragioni iconografiche, quello che presenta figurazioni relative alla storia di San Giovanni Battista, la Sezione non si oppone a tale scelta, raccomandando però una maggiore stilizzazione delle figure, come una maggiore intensità e nitidezza di colore.

MESSINA. - **Chiesa dell'Annunziata dei Catalani.** — La Sezione, richiamando i voti già precedentemente espressi, dopo avere constatato che nell'Annunziata dei Catalani a Messina l'esterno della parte terminale conserva avanzi sufficienti a giustificare in ogni parte il progetto di restauro delle decorazioni varie presentato dalla R. Soprintendenza dei monumenti, approva il progetto stesso; e mentre plaude ai lavori provvidamente eseguiti per conservare i resti dell'importantissimo, monumento normanno, fa voti che questo sia presto restaurato in tutto, con la ricostruzione del colonnato e della copertura delle navate, e che non potendosi ormai riparare ad altri danni che il nuovo piano regolatore ha recato alla prospettiva della chiesa, sia almeno deviato l'acquedotto municipale, quasi tangente allo spigolo della facciata.

MILANO. - **Palazzo Reale.** — La Sezione, in rapporto alle assegnazioni dei Palazzi e ville donate da S. M. il Re, afferma la necessità di ulteriori studi sulle proposte riguardanti la città di Milano; perchè, qualunque sia la destinazione del Palazzo Reale, vengano mantenuti nella loro integrità, conservandone gli arredamenti, gli ambienti che presentano carattere artistico e specialmente la serie di sale che prospettano la Piazza Reale, decorate in gran parte dell'Appiani e che fanno capo al magnifico salone delle Cariatidi. Che non venga allontanato dal Teatro della Scala il Museo Teatrale di recente istituito e che fa parte integrante dell'edificio; ma che gli siano assegnate (come da precedenti pratiche) le sale della contigua palazzina Reale, necessaria a collocarvi la ricca suppellettile pervenuta per acquisti, per doni e per depositi di questo Ministero e per dare al Museo stesso il suo naturale compimento. Ed infine che la Biblioteca Braidense sia conservata nella sua sede secolare nel Palazzo di Brera, voto questo già espresso da enti e associazioni lombarde.

GIRGENTI. - **Tempio della Concordia.** — La Sezione, udita la relazione della Giunta che esaminò sul posto le condizioni del tempio « della Concordia » a Girgenti; ricordando le proposte della Commissione ministeriale del 1887 (vedi: *Studi e documenti relativi alle antichità agrigentine pubbl. a cura della R. Commissione dei Monumenti e Scavi per la Sicilia, Palermo 1887*), ritiene che nella cella del tempio stesso siano da chiudere tutte le aperture arcuate che vi furono praticate per una basilica cristiana; il suddetto lavoro debba essere eseguito seguendo il corso dei conci, a fior di muro, ma lasciando in evidenza la traccia di quelle arcate; si debba rispettare qual'è la nicchia a destra, e riparare quella di sinistra; sia da rifare il secondo pilastro a sinistra, malamente ricostruito in altri tempi; nei capitelli e nei fusti siano da correggere vecchi restauri, sostituendo con cemento i frammenti di materiale cario. Considerando poi il continuo e progressivo disgregamento dei conci, che si verifica non soltanto nel logaramento superficiale ma in profonde corrosioni interne, le quali mettono in pericolo la stabilità di molte parti del monumento, ritiene urgente provvedere a tali danni.

Nei nuovi restauri, che dovranno essere rivolti sopratutto ad assicurare la statica dell'edificio, le rinzaffature di cemento e di materiale occorrente a riempire quelle corrosioni, non dovranno — in genere — affiorare alla

superficie, dovendosi curare che di questa risultano nettamente le parti conservate, ma dove i danni siano più estesi ed abbiano deformato largamente l'esterno, il restauro potrà anche essere condotto a profili netti, così che richiami saltuariamente le modanature antiche.

Infine, di quelle parti in cui le forme e i profili originari siano più vivi, dovrà essere eseguito il calco, per provvedere con maggior sicurezza a eventuali futuri restauri.

MESSINA. - **Museo Nazionale.** — La Sezione, udita la relazione della Giunta sul Museo di Messina, riconosce l'urgente necessità di provvedere ad una migliore conservazione delle opere d'arte che furono tumultuariamente raccolte in locali del tutto inadatti, e poichè la costruzione del progettato nuovo Museo richiederà molto tempo, crede opportuno una sistemazione dei suddetti locali che consenta di esporre, e sopratutto di conservare sicuramente, almeno le opere d'arte di vera importanza Ma, d'altra parte, è di parere che l'ordinamento di questa debba ora essere provvisorio e perciò non si debbano murare sculture nè collocare in opera parti architettoniche, in attesa che tutto abbia una sistemazione definitiva nell'erigendo Museo; e crede opportuno di considerare se monumenti statuari come quelli ora collocati nel cortile del Museo non possano convenientemente essere adoperati a ornare piazze e giardini della città nuova

PALERMO - **Cappella Palatina.** — Udita la Sezione della Giunta che ha esaminato sul posto le condizioni della cappella Palatina di Palermo e i lavori lodevolmente progettati dal R. Soprintendente ai monumenti, fa proprie le seguenti conclusioni: sulla fronte della chiesa è da demolire la volta seicentesca che divide l'altezza dell'antico atrio, restituendo a questo l'aspetto primitivo, e si dovranno far saggi per esaminare l'ipotesi se esistesse anche una porta centrale; sul piano destro conviene dare più luce alle finestre della navata maggiore, costruendo altri lucernari sul corridoio laterale, e sono da chiudere strappi e aperture praticate posteriormente nelle pareti; sul fianco sinistro è da togliere la scala dell'osservatorio impostata nelle pareti, e sono da demolire i muri posati in falso sulle travi della navatella; si dovrà porre in vista la faccia esterna del soffitto delle navatelle, per poterne sorvegliare meglio la conservazione. Infine dietro le absidi è da demolire un corridoio e sono da riparare le murature.

MESSINA. - **Cittadella.** — La Sezione, udita la relazione della Giunta intorno alle progettate demolizioni della Cittadella del porto di Messina; fa voti perchè siano conservate non soltanto le porte, che hanno già particolare valore architettonico ma, dove lo consentano le necessità del porto, e specialmente verso lo stretto, siano rispettate anche le cortine dell'importante opera militare.

PIURO. - **Palazzo Vertemate.** — La Sezione, udita la relazione del comm. Modigliani; è di parere che si debba accettare la donazione del Palazzo Vertemate a Piuro (Valtellina), e per tale donazione è favorevole alla proposta di acquisto dei mobili esistenti nel palazzo stesso.

ROMA. - **Vaso di maiolica della Collezione Sangiorgi.** — La Sezione, esaminato il vaso di maiolica della Collezione Sangiorgi e consideratone il pregio artistico e l'importanza storica, trattandosi di una maiolica di probabile fabbrica romana, per la similitudine col vaso della Collezione di Oxford della fabbrica di Diomede Durante del 1600, ne approva l'acquisto per l'arredamento di Palazzo Venezia.

PERUGIA. - **R. Pinacoteca.** — La Sezione accoglie la proposta di acquisto, a favore della Galleria di Perugia, del quadro duecentesco proveniente dalla Collezione Connestabile della Staffa.

ROMA. - **Medaglie e placchette di Palazzo Venezia.** — La Sezione, vista la numerosa raccolta di medaglie e placchette di Paolo II, rinvenute per la maggior parte nei lavori eseguiti per il Palazzo Venezia, l'interesse tutto speciale che essa presenta per il Palazzo e il pregio delle medaglie di bellissima coniazione e buona fattura; ne propone l'acquisto, augurandosi che nuove indagini sui ritrovamenti diano nuovi documenti per la storia del Palazzo suddetto.

ACUTO. - **Statua di legno.** — La Sezione, approva l'acquisto della statua di legno ornata di pietre della Madonna col Bambino, del secolo XIII, proveniente da Acuto, plaudendo al Soprintendente comm. Hermanin per averla rinvenuta e proposta per l'arredamento di Palazzo Venezia.

VERONA. - **Piazza delle Erbe.** — La Giunta, richiamandosi alla relazione in data

26 luglio 1917, a firma Molmenti, Venturi e Cirilli, aderisce alle conclusioni in essa esposte, per le quali si ritiene che meglio convenga collocare il monumento alle vittime dell'incursione aerea nella piazzetta attigua alla Piazza delle Erbe in Verona, anzichè nel portico prospiciente la piazza stessa.

OROPA. - **Santuario.** — La Giunta, presa cognizione del parere della R Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte, udita la relazione del Consigliere Pogliaghi, consente la prosecuzione dei lavori progettati per il sacello antico del Santuario di Oropa.

BOLOGNA. - **R. Pinacoteça.** — La Giunta, esaminati i quattro dipinti di proprietà del sig. Medani, proposti in acquisto per la Pinacoteca di Bologna, ritiene che, sebbene una delle due tele di Baldassarre Franceschini rappresentante la Vergine in gloria non sia tra le sue opere più significative, e le due tele del Cagnacci si trovino in assai cattivo stato di conservazione, suscettibile però di miglioramento con adeguato restauro, l'acquisto sia tuttavia da considerarsi opportuno.

PREDOSA (Alessandria). - **Castello.** — La Giunta, visto il ricorso presentato dal Senatore Mazza contro il vincolo posto sui resti del Castello di Predosa; letta la relazione della Soprintendenza ai Monumenti di Torino, è d'avviso che il vincolo sia da mantenersi, riferendosi precisamente al tratto della cinta verso l'Orba, costruito a ciottoli e mattoni, che serve di muro di sostegno del piano del giardino e ad una parte della cinta stessa verso piazza XX Settembre.

TRAPANI. - **Palazzo della Giudecca.** — La Giunta, sul progetto di acquisto per conto dello Stato di una parte del monumentale palazzo della Giudecca in Trapani, non può che esprimere parere pienamente favorevole.

FIRENZE. - **Biblioteca Mediceo-Laurenziana.** — La Giunta, esaminato il progetto preliminare presentato dalla Direzione della Biblioteca Laurenziana di Firenze per la costruzione di una nuova sala in prosecuzione della grande aula Michelangiolesca, ed avuta notizia, dalla relazione dei Consiglieri Toesca e Gamba, degli intendimenti della Direzione stessa per l'assetto e utilizzazione generale dei locali della Biblioteca, non ritiene opportuno il concetto di una costruzione della sala predetta secondo lo stile del Buonarroti, sia perchè mutata la destinazione del luogo sia perchè insufficienti e scarsi i disegni lasciatici dal grande Maestro; ritiene invece miglior partito che la sala da costruirsi al termine della grande aula, come ambiente di passaggio verso le altre nuove sale da destinarsi a mostra di manoscritti e stampe rare, sia anche essa sala di esposizione e mantenga, come tale, una semplice linea architettonica, un sobrio carattere decorativo; non esclude tuttavia che la forma architettonica ideata da Michelangelo, di una sala a triangolo equilatero con angoli smussati, possa essere come semplice schema generale, adottata in tale progetto ove si presenti la convenienza nel raccordo con le successive sale; ma senza che con ciò vogliasi intendere ad una ricostruzione michelangiolesca, ed in ogni modo domanda di esaminare i relativi progetti completi che a tal uopo verranno presentati.

PERUGIA. - **Riordinamento della Pinacoteca.** — La Giunta, udita la relazione dei consiglieri Gamba e Toesca, approva i progetti e le direttive per il riordinamento della R. Pinacoteca di Perugia esposti dal soprintendente alle Gallerie dell'Umbria; crede opportuna una selezione dei dipinti che, sistemando a parte convenientemente le opere di minore importanza o in cattivo stato di conservazione, elevi l'insieme artistico della Pinacoteca; e raccomanda che sia provveduto agli urgenti restauri dei dipinti di fra Angelico, di Piero della Francesca, di Gentile da Fabriano e di Bartolo di Fredi, secondo i criteri accennati nella relazione suddetta.

ASOLA. - **Palazzo Beffa-Negrin.** — La Giunta, presa visione del ricorso presentato dal sig. Lorenzo Sassi contro il vincolo posto, agli effetti della legge 20 giugno, n. 364, sul Palazzo Beffa-Negrin in Asola, accogliendo le ragioni addotte dalla Soprintendenza ai Monumenti di Verona, è di parere che il ricorso suddetto sia da respingersi.

PIACENZA. - **Chiesa di S. Francesco** — La Giunta, esprime parere favorevole sul bozzetto presentato per una delle vetrate dell'Abside di S. Francesco in Piacenza, e segnala l'opportunità che l'iscrizione della vetrata sia latina.

BEVAGNA. - **Chiesa di S. Silvestro.** — La Giunta, ritiene in massima meritevole di approvazione il progetto di completamento della facciata di S. Silvestro in Bevagna, redatto dal soprintendente arch. Guidi, ma raccomanda una maggiore sobrietà decorativa nelle nuove colonnine del campanile.

CREMONA. - **Duomo e Camposanto. —** La Sezione ha preso in esame le complesse questioni relative ai fabbricati circostanti al cosidetto Camposanto nel lato Sud-Ovest del Duomo di Cremona, portando il proprio giudizio sul progetto di restauro redatto dall'ingegnere Cecilio Arpesani e presentato dalla Fabbriceria della Cattedrale, e tenendo il debito conto delle osservazioni in vario senso espresse dalla Soprintendenza ai monumenti della Lombardia, nonchè di diverse proposte che fanno capo ad altri progetti sullo stesso tema. Punti di partenza a questo esame sono dati dai rilievi architettonici presentati, dalle osservazioni compiute sul posto e dalle notizie raccolte da una Delegazione del Consiglio Superiore recatasi in Cremona nel gennaio 1918, e dai pregevoli risultati delle indagini archivistiche eseguite da un benemerito studioso, il cav. Carlo Bonetti, che ha voluto cortesemente aderire all'invito rivoltogli dalla Delegazione suddetta, dalle quali indagini sono state definitivamente acquisiti dati essenziali sullo stato delle fabbriche nel secolo XVI; come ad es. quello del prolungarsi del portico frontale del Duomo per sei arcate a destra; o quelli che chiariscono il groviglio delle fabbriche aggiunte nell'angolo tra il Camposanto ed il Battistero, ed illustrano così la nota rappresentazione in tarsia del Platina; o che stabiliscono la continua esistenza dell'*andito* o *strettino* a sinistra del Battistero ed escludono che dal sec. XV in poi sia stato occupato dalla presunta *scarsella;* o che determinano le complesse vicende della cappella di S. Rocco, *alias* di S. Ambrogio, o, infine, che chiariscono il carattere della maggior parte degli attuali muri esterni del Camposanto che originariamente furono di divisione con altre fabbriche, sicchè vano sarebbe il ricavarvi le linee di un prospetto primitivo.

Innestando a queste nozioni i principî che vigono nei moderni restauri e che, nei casi di necessari adattamenti a condizioni nuove, conducono alla norma della minima aggiunta di organismi e di forme, vengono stabiliti i seguenti criteri:

1° che nell'interno del Camposanto siano attuati opportuni provvedimenti che, oltre a riparare allo stato cadente di molte pregevoli parti degli edifici, tolgano superfetazioni prive di significato e completino le linee e gli ornati nel loro originario evidente sviluppo;

2° che all'esterno sia opportuna la ricostruzione di due ulteriori arcate del portico frontale del Duomo, a destra dell'ingresso;

3° che sia da escludere ogni ricostruzione delle fabbriche posticcie che già furono addossate al lato nord del Battistero e contenenti la scala d'accesso ai piani superiori della Zavattaria, come pure ogni ricostruzione di fabbriche comunque occupanti l'angolo e l'andito fra il Battistero e il Camposanto;

4° che sia opportuno lo scoprimento della galleria d'arcatelle nel fianco Sud della Chiesa, ora coperta dal tetto della Biblioteca;

5° che l'esterno della cappella di S. Rocco ritornata, per quanto è possibile, al primitivo organismo, sia da restaurarsi con la massima sobrietà, seguendo i frammentari elementi esistenti di stile lombardo;

6° che ancora più sia da richiedere una espressione di massima semplicità in quelle pareti che ora appaiono all'esterno, pure essendo originariamente interne, e che sia opportuno mantenere a queste un carattere di pareti piene, anzichè traforate ad archi, per non alterare l'ambiente raccolto del Camposanto e non aggiungere elementi arbitrari non richiesti.

Ravvisando in massima tali criteri realizzati nel progetto Arpesani, la Sezione esprime il voto che esso possa essere approvato nelle sue linee generali, salvo le speciali osservazioni sui singoli argomenti, che qui vengono riassunte.

Per l'interno del Camposanto. — Nelle demolizioni di costruzioni di nessun valore che deturpano il bell'insieme artistico degli edifici, nel completamento delle cornici di terracotta di quel gioiello che è il portichetto detto *Sedes Minervae,* nella conformazione data alla parete della biblioteca, anche se alquanto ricche son risultate le finestre del piano superiore, sembra che il progetto Arpesani debba essere completamente accolto, come guida a quegli studi definitivi che nei restauri determinano molti dei singoli elementi all'atto dell'esecuzione. Tra questi potrà essere compresa la eventualità dell'apertura (se le ragioni statiche non si opporranno) di una seconda arcata al piano terreno del lato Sud, chiaramente indicata da un inizio di struttura arcuata.

Per la Cappella di S. Rocco. — Se le pratiche esigenti non consentiranno di raggiungere il desiderato di un unico ambiente chiesastico all'interno, può essere accettato il criterio della suddivisione in due piani, che già esisteva ai primi del Cinquecento, e quello del collocamento della nuova scala, la quale tuttavia non dovrebbe avere il tipo aperto di una moderna scala di casa di abitazione. Quanto all'esterno, appare ben dimostrata la generale conformazione della massa architettonica e delle due cornici, opportuna la riapertura della finestra rinvenuta nel lato esterno

di Sud; ammissibile l'apertura di due finestre a queste analoghe nel lato esterno di Ovest, nella facciata verso il Battistero. Troppo ricca e complessa sembra invece la nuova porta ivi progettata, la quale, secondo la giusta osservazione del Soprintendente arch. Brusconi, male si adatta al limitato spessore del muro. Sarà quindi per tale elemento da richiedere una variante al progetto, sia che il progettista voglia far tesoro della proposta del cav. Bonetti di valersi dei marmi già appartenenti alla chiesa di S. Vito, sia che ulteriori indagini lo persuadano dalla fondatezza di un'ipotesi, affacciata dal sac. prof. Camelli, che l'ingresso vero alla Cappella fosse in una porticina prospiciente sul Camposanto.

Nei riguardi della *liberazione della galleria di arcatelle* nell'alto della parete laterale del Duomo, nulla v'è da obbiettare, solo v'è da esprimere qualche riserva sui mezzi costruttivi da adottarsi per l'abbassamento del tetto sovrastante alla biblioteca e sulle difficoltà pratiche di assicurare il deflusso della nuova copertura di così limitata pendenza.

Nella nuova facciata sulla Piazza Maggiore, è, come si è detto, da approvarsi la costruzione di due ulteriori arcate del portico grande, non quella di una terza in ritiro; sicchè sotto questo riguardo va dato parere favorevole al progetto della tavola 12 che è appunto quello presentato dalla Fabbriceria, non a quello della tav. 11. Va approvato altresì il tipo della porta sottostante a tale portico, analoga all'altra d'ingresso alla corte del Torrazzo, che sembra fosse nel 1514 costruita dal Trotti appunto per questo luogo. Anche è da approvarsi la conformazione data alla rimanente parete piena, a pietra vista nella zona inferiore, a paramento di mattoni nella superiore. Non sembra invece opportuno il tipo adottato per la finestra arcuata in quest'ultima zona, troppo ampia per essere di proporzioni e di forme così dissimile al finestrone della biblioteca.

Il prospetto del muro di chiusura del portico trecentesco verso Piazza Pescherie, semplice, con piccole finestre alte, va infine accettato, sia che la cornice segua il tipo proposto nel progetto Arpesani o che vi sia sostituita una più sporgente gronda in legno, secondo la proposta del Soprintendente Brusconi.

BOLOGNA. - **Palazzo del Podestà.** — La Sezione esaminato il progetto presentato dal Comitato di Bologna storico-artistica per il completamento della facciata del palazzo del Podestà verso la Piazza del Nettuno; non riconosce sufficientemente dimostrato dagli scarsi documenti rinvenuti il tipo architettonico dato alla progettata galleria e, meno ancora (come gli stessi proponenti giudicano) quello del suo coronamento merlato, e neanche ritiene che la nuova composizione, pur ingegnosamente ideata, si adatterebbe al carattere d'arte, a tutto l'aspetto scenografico ormai assunto dal complesso monumentale, ed altresì alla severità di linea richiesta dall'ambiente stesso della Piazza del Nettuno; e, nella speranza che ulteriori studi da parte del Comitato, così benemerito dell'Arte e dei Monumenti di Bologna, possano consigliare più soddisfacenti soluzioni, non può, allo stato attuale, dare parere favorevole all'attuazione del progetto presentato.

BAGNOLO MELLA. - **Palazzo Avogadro**. — La Sezione in merito alla domanda di svincolo della notifica d'importante interesse nel palazzo Avogadro in Bagnolo Mella, esprime il voto che non si debba togliere il vincolo suddetto.

Acquisto di quattro ritratti del Piccio. — La Sezione, udita la proposta del comm. Modigliani, approva l'acquisto dei quattro ritratti del Piccio, da destinarsi uno (il Ritratto del Basso Marini) alla Pinacoteca di Brera, altri due (i ritratti dei genitori del Marini) alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, e il quarto (figurante la sposa del Marini) alla Galleria d'Arte Antica e Moderna di Firenze.

ROMA. - **Galleria Nazionale d'Arte Antica**. — La Sezione approva l'acquisto per la R. Galleria Corsini del Crocifisso attribuito al Berlinghieri.

— **Armi della raccolta Sangiorgi**. — La Sezione, esaminate le proposte del Soprintendente per le Gallerie ed oggetti d'arte di Roma, circa l'acquisto di un gruppo di armi antiche offerte in vendita dall'antiquario Sangiorgi per il palazzo Venezia, ritiene che di dette armi sia da acquistare la celata italiana metà del sec. XVI, n. 391, perchè è oggetto di bellezza decorativa degna delle sale del palazzo Venezia. Su proposta dello stesso Soprintendente ritiene che sia da acquistare, come degno delle stesse sale, anche il morione con tracce di antica doratura non compreso nel sopraddetto gruppo offerto dallo stesso antiquario Sangiorgi.

La stessa Sezione ritiene che altre armi, contenute nel gruppo offerto in vendita dal Sangiorgi, siano degne di essere prese in considerazione per il loro interesse storico per

altre nostre raccolte che non si propongono lo scopo decorativo degli ambienti di palazzo Venezia e cioè la corazzina e brigantina italiana fine sec. XV che starebbe bene, se non ve ne sono altri esemplari, per il Museo Nazionale di Firenze e alcuni cannoncini antichi, che sarebbero da proporre per Castel S. Angelo a Roma, e che perciò sia da sentire in proposito il parere dei direttori dei sopraddetti Istituti.

VENEZIA. – **Autoritratto di Francesco Maggiotto.** — La Sezione ha deciso che l'*autoritratto di Francesco Maggiotto con due scolari*, offerto in vendita, possa essere acquistato per le RR. Gallerie di Venezia.

MARTINA FRANCA. - **Palazzo Ducale.** — La Sezione esaminato il progetto presentato per la costruzione di un teatro prospicente alla facciata laterale del palazzo ducale di *Martina Franca*; considerato che la nuova costruzione non turba il prospetto principale, che è l'unico elemento, che abbia carattere di monumentalità, e che la facciata laterale ha parti pure pregevoli, ma che non richieggono ampi spazi di visuale; ritiene che non possa opporsi un divieto alla detta costruzione, ma solo consiglia che le linee architettoniche dell'edificio siano studiate con miglior senso d'arte.

VENEZIA. – **Acquisti per le RR. Gallerie.** — La Sezione approva l'acquisto da parte delle Gallerie di Venezia dei tre dipinti del Brusasorci, del Farinati e del Canerio, già in Palazzo Ridolfi di Verona esercitando il diritto di prelazione nella vendita denunciata dei detti dipinti, già notificati come di importante interesse artistico.

LEGNARO. - **Madonna di Jacopo Bellini.** — La Sezione approva la cessione da parte della chiesa parrocchiale di Legnaro alle Gallerie di Venezia della Madonna di Jacopo Bellini.

CREMA. - **Cripta della Cattedrale.** — La Sezione preso in esame il progetto presentato per la tomba di S. Omobono nella cripta della Cattedrale di Cremona, non si oppone all'esecuzione del progetto stesso.

BOLOGNA. - **Chiesa di S. Francesco.** — La Sezione, ritenendo che nella redazione del progetto di sistemazione della facciata laterale della chiesa di S. Francesco in Bologna, sia stato tenuto conto delle strutture esistenti; approva in massima il progetto stesso e conviene nei suggerimenti dati dalla Commissione Provinciale conservatrice dei monumenti e dalla Soprintendenza.

— **Acquisto di un cassone e di una spalliera.** La Sezione, veduta la relazione dei consiglieri Gamba e Toesca; dà parere favorevole all'acquisto presso gli antiquari Tedeschi, Testa e Vannini di un cassone a tarsia, lavoro fiorentino della seconda metà del quattrocento, e di una spalliera intagliata e lumeggiata d'oro, lavoro fiorentino del cinquecento.

— **Dipinto di Lorenzo Lotto.** — La Sezione, ritenendo che il dipinto di Lorenzo Lotto, Madonna col Bambino fra S. Rocco e S. Sebastiano, di cui è stato chiesto il permesso di esportazione, sia per il perfetto stato di conservazione, sia per il suo valore intrinseco, costituisca una di quelle opere a cui può applicarsi il primo comma dell'art. 8 della legge 20 giugno 1909, n. 364, è di parere che se ne debba vietare l'esportazione.

ROMA. - **Castel S. Angelo.** — La Sezione, nel sopraluogo a Castel S. Angelo, avendo presa conoscenza delle geniali ricerche incominciate dal direttore prof. Ugo Fleres sullo svolgersi dell'antica rampa, che conduceva alla cella sepolcrale, e di là pare salire allargata sino all'alta piattaforma del monumento; trova che esse sono di grandissimo interesse, e quindi dovrebbero essere proseguite col sussidio di un architetto. In quanto alla realizzazione dei progetti del direttore prof. Fleres, cioè di liberare interamente la rampa e riportarla a quello che si crede il suo svolgimento antico, ritiene che siano da incoraggiare vivamente tutti gli studi che portassero al diretto accesso della rampa antica alla cella sepolcrale imperiale, e a liberar questa dal ponte di soprapassaggio, o semplificarlo in modo da non turbare l'imponenza della cella, che è il centro e lo scopo del monumento antico.

In quanto però alla seconda rampa antica; crede si debba sin d'ora adottare il criterio che tutto si limiti ad assaggi e a studi per la perfetta conoscenza del monumento romano; ma senza turbare alcuna delle posteriori modificazioni e costruzioni che, con le prigioni, con i sylos, con gli accessi ai vari appartamenti papali, hanno assunto grande importanza storica e anche nella tradizione popolare; e che perciò non vanno alterate e turbate nella loro disposizione e nel loro carattere, ritenendo che, pur facendosi degli assaggi, non si proceda in detti ambienti a demolizioni di sorta.

Aventino. — La Sezione, presa in esame la proposta di decorazione artistica del muraglione sotto l'Aventino;

Sentito con vivo compiacimento come tanto il Comune di Roma quanto il Ministero dei Lavori Pubblici abbiano obbedito a spontanee e nobili preoccupazioni di ordine estetico nella determinazione del progetto attualmente in istudio per il muraglione Tiberino;

Plaude incondizionatamente alla opportuna iniziativa e approva in massima il progetto Fasolo colle modificazioni apportate per il suggerimento della Commissione speciale nominata dal Ministero dei Lavori Pubblici, progetto che viene felicemente a sopprimere una disgustosa disarmonia tra il muraglione del Tevere e le vaghissime pendici del sacro colle di Diana.

MILANO. - **Castello Sforzesco.** — La Sezione approva i criteri esposti e le norme indicate nella Relazione presentata dai Consiglieri Pogliaghi e Giovannoni sui saggi di restauro iniziati nella Cappella Ducale del Castello Sforzesco in Milano, richiamando in modo speciale l'attenzione sulla opportunità;

1° che sia aperta la porta nella parete d'ingresso in posizione centrale;

2° che non vengano aggiunte nuove figure nella zona a formelle dorate;

3° che nuovi saggi dimostrino gli studi per armonizzare la zona delle lunette con gli stemmi *ducali*, tanto con le sottoposte pitture che con quelle della volta.

Confida che i lavori proseguino da parte della Sovrintendenza del Castello con la stessa cura con cui le opere di restauro per la parte pittorica vennero iniziate.

Affida ai Consiglieri Pogliaghi e Giovannoni l'incarico di eseguire i lavori.

MUCCIATELLA. - **Castello.** — La Sezione, riprendendo in esame la richiesta per lo svincolo e la rimozione del pregevole soffitto quattrocentesco del Castello di Mucciatella; presa cognizione delle ulteriori informazioni e in modo particolare delle riproduzioni fotografiche che la R. Soprintendenza di Bologna ha ora trasmesso al Ministero, con lodevole opportunità, per rendere meglio evidente l'aspetto e l'importanza del monumentale Castello e dell'artistico soffitto che ancora vi si conserva; informazioni e riproduzioni che nel primo esame delle questioni le sono purtroppo mancati; preso atto con compiacimento dei nobili propositi ora manifestati dal proprietario cav. Saracchi di conservare il soffitto stesso nel suo sito originario e di curare anzi il restauro così di esso come dell'ambiente che lo contiene e dei locali contigui.

Non può che associarsi alla proposta della Soprintendenza di Bologna e della Commissione Provinciale conservatrice di Reggio Emilia per il mantenimento dei vincoli posti sui resti del Castello di Mucciatella con la notificazione dell'importante interesse.

ROMA. - **Museo di Palazzo Venezia.** — La Sezione, preso in diretto esame l'anello d'oro del secolo XVI rinvenuto nella tomba Gozzarini a S. Andrea della Valle; considerato il valore intrinseco della gemma e i singolari pregi di fattura che presentano la incastonatura ad artigli e il gambo cesellato: tenuto conto ancora così del suo carattere storico come della opportunità di sottrarlo ai pericoli a cui è esposto per il suo attuale collocamento; esprime parere pienamente favorevole all'acquisto di esso per il Museo di Palazzo Venezia, e fa voto che al momento della sua esposizione definitiva venga accompagnato da un cartello che ne indichi la storia e la provenienza.

VENEZIA. - **Arazzo Cinquecentesco.** — La Sezione, presa conoscenza della proposta pervenuta dall'Ufficio Esportazione di Venezia, di esercitare il divieto di prelazione per conto dello Stato sull'arazzo cinquecentesco colla rappresentanza di « Salomone e la Regina di Saba » presentato dall'antiquario Loevi; considerato il proposito di dare all'arazzo stesso una destinazione singolarmente opportuna nella loggia al primo piano della « Ca' d'Oro »; visto il prezzo di denunzia, sotto ogni riguardo equo e conveniente: esprime parere pienamente favorevole all'acquisto dell'arazzo in parola.

ROMA. - **Villa Madama.** — La Sezione, preso in esame il progetto di nuove modificazioni alla Villa Madama in Roma; ritenuto necessario che altre aggiunte non vengano ulteriormente a turbare il *bell'ordine e giudizio* delle sue pur non compiute linee architettoniche; esprime il parere che, a prescindere dai lodevoli intendimenti d'arte che hanno guidato Cesare Bazzani nella concezione del suo progetto, non convenga in alcun modo autorizzare nuove aggiunzioni al mirabile edificio mediceo.

VERONA. - **Ex cinta magistrale.** — La Sezione, preso in esame il progetto comunale di sistemazione dei terreni demaniali dell'ex cinta magistrale di Verona; udito il parere del R. Sovrintendente ai Monumenti del Ve-

neto; considerando che i problemi di edilizia in una città come Verona, non immemore delle sue glorie e della sua bellezza, debbono essere risolti seguendo criteri di massimo rispetto ai monumenti ed al carattere tradizionale della città; convinta che fra siffatto ordine di civile esigenze e quello del fervido sviluppo necessario della vita moderna non possano esistere antitesi insormontabili se gli studi edilizi, anzichè rapidamente polarizzati in pregiudizi vieti, siano inspirati a larghi concetti di distribuzione fabbricativa a sentimento d'arte agile e vivo, alla conoscenza del vero valore e della ancor vitale funzione dei resti monumentali; ravvisa nel progetto presentato troppo gravi danni, sia per la integrità della cinta di mura, di cui una notevole parte verrebbe demolita, sia per l'aspetto dei monumenti mirabili, quali la porta Nuova e la porta Pallio, delle quali risulterebbero mutile le condizioni di ambiente, sia infine per la bellezza di tutta una magnifica zona cittadina, che verrebbe stretta entro una nuova fabbricazione a rigide linee geometriche; e non trova neanche che il così grave sacrificio sarebbe in alcun modo giustificato o compensato da un'adeguata opera di utilità e di bellezza, che tali non appaiono nè il tracciamento di talune non felici nuove linee di viabilità, nè la conformazione di un nuovo quartiere di case economiche, a linee planimetriche monotone, inadatte a dare forma varia e aspetto ridente ai gruppi di abitazioni popolari; ritiene, che per tali ragioni, che il progetto non possa essere approvato; ed esprime il voto che un miglior studio del piano regolatore trovi modo di assicurare lo sviluppo della nuova fabbricazione e di collocare un nuovo vasto piazzale per il bestiame senza che per questo occorra invadere la zona delle mura cittadine, le quali possono rimanere nucleo di una magnifica cinta verde di viali e di giardini, nuovo centro di bellezza e di salubrità, e possono, senza mutazioni essenziali, ancora assicurare le occorrenti comunicazioni tra l'interno e l'esterno mediante aperture di fornici ampi e numerosi ricavati nelle cortine; ed in particolare ritiene in ogni caso da stabilirsi come condizioni necessarie in tale redazione del nuovo progetto per la zona suddetta la adozione delle norme seguenti: 1° che sia rispettata l'integrità della porta Nuova, della porta Pallio, della porta S. Zeno, e che sia avanti esse completamente riaperto ove manca il fossato esterno, sormontato da un ponte, che è parte essenziale nella forma architettonica; 2° che, ove ancora esistono, siano mantenute le parti di mura che congiungono alle porte stesse, in modo da non lasciarle isolate, provvedendo quando occorra, con fornici alle condizioni di aumentata viabilità; 3° che rimangano altresì integri i baluardi contigui alle porte suddette, sicchè queste non perdano nè uno di tali elementi che li fiancheggiano e li racchiudono nè ambedue; 4° che le eventuali aperture nelle mura (a cui sopra si è accennato) si pratichino nelle cortine, ma non nei salienti; 5° che la fabbricazione nuova presso le porte, ed internamente ed esternamente alle mura, sia tale per distanze, per speciali norme edilizie nei riguardi delle altezze, per conformazione dei viali e delle altre zone verdi poste a distaccarla e suddividerla, da non alterare sostanzialmente le condizioni di prospettiva, da non aggiungere note inarmoniche all'insieme monumentale.

CONCORSI.

Concorsi negli Istituti musicali.

R. CONSERVATORIO DI MUSICA DI FIRENZE.

1. — Concorso per le due cattedre di *Teoria, solfeggio e dettato musicale*. Concorrenti N. 38. Commissione composta dei maestri Vito Frazzi, Raffaele Casimiri e Alfredo Pettini. Proposti per la nomina, in ordine di merito: Ettore Zardo, Duilio Berti e Franco Michele Napolitano.

2. — Concorso per la cattedra di *Pianoforte*. Concorrenti N. 19. Commissione composta dei maestri Alfonso Rendano, Francesco Bajardi ed Ernesto Consolo. Proposto per la nomina: Attilio Brugnoli. Segnalati, per importanze di titoli: Felice Boghen, Oreste De Robertis, Renzo Lorenzoni e Gustavo Natale.

3. — Concorso per la cattedra di *Tromba* e *Trombone*. Concorrenti N. 8. Commissione composta dei maestri Alfredo Palombi, Francesco Mannelli, Edoardo De Angelis, Aristo Cassinelli e Vito Frazzi. Esito negativo.

R. CONSERVATORIO DI MUSICA DI PARMA.

1. — Concorso per la cattedra di *Violino*. Concorrenti N. 18. Commissione composta dei Maestri: Teresina Tua-Quadrio, Roberto Fattorini e Romeo Franzoni. Proposti per la nomina, in ordine di merito: Umberto Supino, Remigio Principe e Luigi d'Ambrosio.

2. — Concorso per la cattedra di *Fagotto*. Concorrenti N. 4. Commissione composta dei maestri: Aristo Cassinelli, Alfredo Palombi e Gino Barabaschi. Proposto per la nomina: Guido Landini.

3. — Concorso per la cattedra di *Tromba e Trombone*. Concorrenti N. 7. Commissione composta dei maestri: Alfredo Palombi, Francesco Mannelli, Aristo Cassinelli, Edoardo De Angelis e Vito Frazzi. Esito negativo.

R. CONSERVATORIO DI MUSICA DI PALERMO.

1. — Concorso per la cattedra di *Armonia complementare*. Concorrenti N. 29. Commissione composta dei maestri Guido Alberto Fano, Daniele Napoletano e Giacomo Setaccioli. Proposto per la nomina: Antonino Genovese. Segnalati, per titoli didattici e artistici: Camillo Artom, Maria Atzeri e Franco Michele Napolitano.

2. — Concorso per la cattedra di *Teoria, solfeggio e dettato musicale*. Concorrenti N. 32. Commissione composta dei maestri Guido Alberto Fano, Raffaele Casimiri e Alfredo Pettini. Proposti per nomina, in ordine di merito: Eleonora Senigaglia, Alerame Cravosio Zingares. Segnalati per importanza di titoli didattici e artistici: Maria Atzeri, Adelina Conversano, Leonardo Leoni, Enrico Magnani e Francesco Sapio.

3. — Concorso per la cattedra di *Arte scenica e letteratura drammatica*. Concorrenti N. 4. Commissione composta del maestro Guido Alberto Fano e dai signori Cesare Dondini e Ugo Falena. Proposto per la nomina: Riccardo Picozzi.

4. — Concorso per la cattedra di *Violino*. Concorrenti N. 17. Commissione composta dei maestri: Guido Alberto Fano, Roberto Fattorini e Romeo Franzoni. Proposti per la nomina, in ordine di merito: Remigio Principe, Alberto Curci e Oscar Zuccarini.

5. — Concorso par la cattedra di *Viola con l'obbligo del Violino*. Concorrenti N. 7. Commissione composta dei maestri Eugenio Ballarini, Roberto Fattorini e Umberto Francesco Oliveri. Proposti per la nomina, in ordine di merito: Giuseppe Perna, Luigi d'Ambrosi e Giorgio Falvo.

6. — Concorso per la cattedra di *Arpa dialonica e cromatica*. Concorrenti N. 3. Commissione composta dei maestri Guido Alberto Fano, Eleonora Giannuzzi-Palazzi e Maria Durot. Proposta per la nomina: Letizia De Dominicis.

7. — Concorso per la cattedra di *Flauto*. Concorrenti N. 5. Commissione composta dei maestri Italo Piazza, Alfredo Palombi e Ulderico Perilli. Proposto per la nomina: Michele Diamante.

8. — Concorso per la cattedra di *Oboe*. Concorrenti N. 4. Commissione composta dei maestri Guido Alberto Fano, Riccardo Scozzi e Alfredo Palombi. Esito negativo.

9. — Concorso per la cattedra di *Corno*. Commissione composta dei maestri Alberto Fano, Edoardo De Angelis e Alfredo Palombi. Proposto per la nomina: Marsilio Ceccarelli, unico concorrente.

R. CONSERVATORIO DI MUSICA DI NAPOLI.

1. — Concorso per la cattedra di *Storia della musica*. Concorrenti n. 6. Commissione composta dei maestri Enrico Botti, Alessandro Longo e Rodolfo Kanzler. Proposto per la nomina: Guido Pannain. Si accostarono all'eleggibilità, in ordine di merito: Adelmo Damerini e Achille Berni-Canani.

2. — Concorso per la cattedra di *violino*. Concorrenti n. 13. Commissione composta dei maestri: Teresina Tua-Quadrio, Roberto Fattorini e Gaetano Fusella. Proposti per la nomina, in ordine di merito: Francesco Paolo Tufari, Remigio Principe e Luigi d'Ambrosio.

3. — Concorso per la cattedra di *viola*. Concorrenti n. 6. Commissione composta dei maestri: Eugenio Ballarini, Roberto Fattorini e Gaetano Fusella. Proposti per la nomina in ordine di merito: Luigi d'Ambrosio, Giuseppe Alessandri e Salvatore Scarano.

4. — Concorso per la cattedra di *oboe*. Concorrenti n. 4. Commissione composta dei maestri: Italo Piazza, Riccardo Scozzi e Alfredo Palombi. Proposto per la nomina: Francesco Caramia.

5. — Concorso per la cattedra di *Teoria, solfeggio e dettato musicale*. Concorrenti n. 17. Commissione composta dei maestri: Pietro Agostino Roche, Ottorino Respighi e Raffaele Casimiri. Proposti per la nomina, in ordine di merito: Emilio Gubitosi, Augusto Cartoni e Michele Accorinti. Riconosciuti idonei: Franco Sapio, Carlo Certo, Oreste De Rubertis e Gustavo Natale.

6. — Concorso per la cattedra di *canto*. Concorrenti n. 8. Commissione composta dei maestri: Pietro Agostino Roche, Enrico Boezi e Giulio Silva. Esito negativo.

7. — Concorso per la cattedra di *tromba e trombone*. Concorrenti n. 8. Commissione composta dei maestri: Alfredo Palombi, Francesco Mannelli, De Angelis, Aristo Cassinelli e Vito Frazzi. Esito negativo.

***

Seguendo il voto caloroso espresso recentemente dalla *Commissione permanente per l'arte musicale e drammatica*, il Ministero ha

istituito, nei RR. Conservatori di musica di Milano e di Roma, l'insegnamento della *Ginnastica ritmica*, affidando il relativo incarico al prof. L. E. Ferraria di Torino, allievo del maestro ginevrino Jacques Dalacroze e riconosciuto come il più profondo specialista della materia che oggi sia in Italia. Il corso, per quest'anno, avrà un valore puramente sperimentale e l'insegnante incaricato terrà, prima a Milano e poi a Roma, un corso accelerato di lezioni. Considerando i risultati veramente splendidi ottenuti negli Istituti musicali esteri dallo studio della ginnastica ritmica, il Ministero ritiene che questo studio debba, nel futuro, servire di base ai giovani allievi, e contribuire rigorosamente a sviluppare in essi la sensibilità ritmica che, purtroppo, tende oggidì a smarrirsi.

È stato, inoltre, ripristinato, nel R. Conservatorio di musica di Roma, il corso di *canto gregoriano*, che nel passato aveva dato ottimi frutti. Di tale insegnamento è stato incaricato il prof. Rodolfo Kanzler.

Relazione della Commissione giudicatrice del concorso per un modello di tessere d'ingresso ai musei, gallerie, ecc.

Eccellenza,

La Commissione, incaricata dalla E. V. di dare il proprio giudizio sui modelli per le tessere d'ingresso ai musei, gallerie, monumenti e scavi, si è riunita una prima volta a Roma, in una sala del Palazzo Venezia, il giorno 12 agosto u. s., nelle persone dei sottoscritti, essendo assente il prof. Duilio Cambellotti. La Commissione ha proceduto anzitutto ad un sommario esame dei modelli presentati, in numero di 14, ed ha creduto di poter senz'altro escludere, non ravvisando in essi alcun carattere di manifestazione artistica personale, un gruppo di dieci progetti da classificarsi come goffi imparaticci di cattiva scuola: ora arieggiando i saggi calligrafici ora i tipi correnti di biglietti di Stato o di cartelli per diplomi di benemerenza, apparendovi talvolta vacue e pretensiose derivazioni di superatissime tendenze straniere.

Tali progetti, che per la loro deficienza di ideazione e di tecnica non sono sembrati meritevoli di esser presi in considerazione, sono quelli contrassegnati con i motti:

1. « Rerum veterum memoria »;
2. « Aut-aut »;
3. « Cosa bella e mortal passa e non d'arte »;
4. « Trinacria »;
5. « Se darai avrai »;
6. « Viva l'Italia »;
7. « Semplice e calmo »;
8. « Cornelia »;
9. « Serenissima »;
10. « Nery ».

L'attenzione della Commissione si è fermata pertanto sui rimanenti quattro progetti:

11. « Fra Ginepro »;
12. « Evviva l'Italia »;
13. « Fanciulla d'Anzio »;
14. « Libertas ».

Ma anche di questi i due primi hanno finito per essere scartati dalla Commissione, la quale, quanto a quello contrassegnato col motto « Evviva l'Italia », pur apprezzando la finezza della trovata consistente in una riproduzione sintetica dell'Italia monumentale, ha ritenuto gravissime le manchevolezze grafiche ed estetiche, senza contare quelle decorative, tipiche, richiamate dall'idea della tessera, e, quanto all'altro contrassegnato col motto « Fra Ginepro », ha osservato come l'autore di esso, che pure si vale di un mezzo grafico assai attraente ed ostenta pretese di masse architettoniche, si segnali pel pessimo organismo dato al modello sotto il duplice aspetto estetico e tecnico.

Manchevolezze nella decorazione specifica propria della tessera la Commissione ha rilevato altresì nel modello « Fanciulla d'Anzio »; ma ha dovuto riconoscere che esso, a parte il dubbio se possa nella stampa essere perfettamente reso il risalto della figura in nero sul fondo in bistro a cui è dovuto in gran parte l'effetto dell'insieme, non manca di elementi decorativi graziosi ed interessanti, se non originali, e rivela una non comune abilità grafica.

Infine, il modello col motto « Libertas » è sembrato notevole alla Commissione come quello che ogni altro raggiunge la tecnica specifica della tessera; senonchè, accanto al pregio della semplicità, esso ne ha anche qualche difetto.

Dotato di innegabile bravura e buon gusto, l'autore di questo progetto ha, infatti, limitato straordinariamente il campo così della sua fantasia come delle ricerche statistiche, adoperando pel *recto*, come fondo, un antico frammento ornamentale e sovrapponendovi, in bei caratteri le diciture mentre pel *verso* non si è menomamente curato di inquadrare in un motivo decorativo qualsiasi gli spazi per le marche e per la fotografia.

La Commissione, in quella sua prima riunione, concludeva pertanto col dichiarare che nemmeno i due modelli contrassegnati con i

motti « Libertas » e « Fanciulla d'Anzio » corrispondevano, così com'erano, alle esigenze estetiche e tecniche sottintese dal bando. Tuttavia, poichè essi indubbiamente sovrastavano a tutti gli altri ed erano i soli in cui apparissero tali qualità da lasciar supporre nei loro autori la capacità di dare quei risultati cui il concorso mirava, la Commissione proponeva — e la E. V. accettava — di bandire un concorso di secondo grado al quale potessero prender parte esclusivamente i due autori dei progetti indicati, sia ripresentando i loro modelli modificati, sia presentando, se volessero, modelli nuovi e diversi.

***

Successivamente la Commissione, riunitasi il 1° corrente, in una sala dell'Istituto di Belle Arti di Firenze, ha preso in esame i nuovi modelli che i concorrenti prescelti avevano tempestivamente presentato.

La Commissione ha trovato che l'autore dei modelli contrassegnati col motto « Fanciulla d'Anzio » ha, nel nuovo progetto, migliorato il suo lavoro sia con l'ottenere una maggiore armonia di composizione nel *recto* sia col semplificare l'intonazione grafica, rimanendo però, per quanto attiene alla tecnica specifica della tessera, nettamente inferiore al suo competitore.

Del quale, e cioè dell'autore dei modelli contrassegnati col motto « Libertas », la Commissione, pur avendo notato anche nel secondo progetto le qualità di semplice armonia più rispondenti al carattere specifico della tessera (quali si richiedeva dalla iniziativa che V. E. prese col bandire il concorso), ha preferito il progetto primitivo, scorgendovi, nel complesso, un più felice equilibrio: mentre d'altra parte la principale obiezione mossa al progetto stesso per la forma schematica data al *verso*, cade per avere il concorrente, a complemento del suo primo disegno, aggiunto un modello pel *verso*, che, pur senza pretese di complicate invenzioni, rappresenta quel tanto che è necessario allo scopo.

Così stando le cose la Commissione segnala alla E. V. per la esecuzione il primo modello col motto « Libertas » — di cui è risultato autore il prof. Angelo Maria Crepet — col nuovo *verso* proposto, facendo voti perchè nella esecuzione ne sia mantenuta la policromia con la nota fondamentale del bistro com'è indicata dall'autore.

Firenze, 2 settembre 1920.

Adolfo Orvieto.
Galileo Chini.
Raffaello Ferruzzi, *Segretario-relatore.*

Esito del concorso di 1° grado per la sistemazione delle sopraelevazioni angolari del Santuario di Mondovì.

Con un ritardo, del quale l'Amministrazione del Santuario non è affatto responsabile, perchè dipendente da un complesso di circostanze estranee all'Amministrazione stessa, questa trovasi finalmente in grado di rendere noti i risultati del Concorso di 1° grado, Bandito da essa per la sistemazione delle sopraelevazioni angolari del Santuario di Mondovì.

Il bando di concorso porta la data del 1° novembre 1917. Il termine per la consegna dei progetti, già fissato per la fine di aprile del 1918, venne poi protratto al 30 di giugno dello stesso anno.

I concorrenti furono ventiquattro, con trentun progetti. Stante l'eliminazione di un concorrente, il cui progetto non corrispondeva alle condizioni del programma di concorso, i concorrenti si ridussero a ventitre con trenta progetti.

La Giuria, composta dei signori:

Ing. Ernesto Basile, prof. di architettura nella R. Scuola di applicazione per gli ingegneri di Palermo;

Ing. Gustavo Giovannoni, prof. di architettura nella R. Scuola di applicazione per gli ingegneri di Roma;

Ing. Sebastiano Locati, prof. di disegno d'architettura e di ornato nella R. Università di Pavia;

Scultore Edoardo Rubino, prof. di ornato, figura e plastica nel R. Politecnico di Torino;

Pittore Giovanni Vacchetta, prof. di ornamentazione superiore nel R. Politecnico di Torino;

non potè essere regolarmente costituita se non nell'ottobre del 1918, e l'Amministrazione del Santuario non fu in possesso dei giudizi di tutti i Commissari che il 6 di aprile del corrente anno.

Dallo spoglio di questi giudizi emerse che i progetti che riportarono la maggioranza dei voti della Giuria sono i seguenti:

Progetto n. 7 distinto col motto: *Vittoria e pace.*
Idem n. 11 col motto *Fede.*
Idem n. 21 col motto *Dominat tholus turres quibus exhornantur frontes.*
Idem n. 14 col motto *Stella matutina.*
Idem n. 6 col motto *Regalis mons vitae.*
Idem n. 12 col motto *Iuvarrino.*
Idem n. 20 col motto *Ardore.*
Idem n. 17 col motto *Il campanil risorto canti di clivo in clivo a la campagna: Ave Maria!*
Idem n. 2 col motto *Con fede.*
Idem n. 18 col motto *Spes nostra salve!*

Addivenutosi all'apertura delle schede è risultato che autori dei detti progetti sono:

del progetto n. 7 l'Ing. Eugenio Mollina ed il prof. Giov. Salvestrini (Torino).
» » 11 l'arch. Annibale Rigotti (Torino).
» » 21 l'arch. prof. Raffaele De Vico (Roma).
» » 14 il sig. Angelo Ferrari (Milano).
» » 6 l'arch. prof. Pietro Betta (Torino).
» » 12 il prof. Gerolamo Alberto Belloni (Torino).
» » 20 l'arch. prof. Mario Mencarelli (Torino).
» » 17 i prof. arch. Attilio Vaglieri ed Umberto Travaglio (Roma).
» » 2 l'arch. Costantino Ecchia (Ravenna).
» » 18 l'arch. prof. Quirino Angeletti (Roma).

A norma del programma di concorso gli autori dei progetti ritenuti migliori verranno invitati a partecipare al Concorso di 2° grado e fruiranno d'un assegno in danaro a titolo di compenso delle spese incontrate.

Tutti i progetti presentati al Concorso di 1° grado vennero esposti al pubblico nell'aula Bona presso il Santuario di Mondovì. La mostra venne inaugurata il 18 luglio, e rimase aperta per lo spazio di quindici giorni consecutivi, dalle ore 6 alle 11 e dalle 15 alle 18 di ogni giorno.

I progetti, i cui autori parteciperanno al secondo esperimento, rimarranno presso l'Amministrazione del Santuario sino all'apertura del secondo concorso.

Tutti gli altri dovranno essere ritirati. I progetti non ritirati rimarranno di proprietà dell'Amministrazione.

Il Presidente dell'Amministrazione
Mons. Gio. Batt. Ressia, Vescovo.

Il Segretario
Cav. Avv. G. B. Manessero.

Regia Università di Padova. - Concorso per una porta di bronzo in ricordo degli studenti caduti nell'ultima guerra.

Accogliendo i voti espressi da molti artisti desiderosi di prender parte al concorso, voti che trovarono eco anche nella stampa, il termine per la presentazione dei bozzetti fissato dapprima per il 31 ottobre u. s., e quindi per il 30 novembre corr., viene definitivamente prorogato sino al 31 gennaio 1921.

I bozzetti pertanto dovranno essere presentati alla Segreteria di questa R. Università, entro le ore 18 del 31 gennaio 1921.

Il Rettore
L. Lucatello.

ESPOSIZIONI.

Risultati della XII Esposizione Internazionale di Venezia.

La XII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia — chiusasi ufficialmente il 7 novembre u. s. — ha dimostrato, con un esito magnifico, come non dubbia fosse la fede e non mal riposte le speranze con cui si pensò ed operò alla sua organizzazione.

È ben noto come il lavoro di preparazione di questa Mostra, iniziatosi in circostanze di tempo e di vita tutt'altro che favorevoli, siasi svolto tra difficoltà molteplici e varie, costituite principalmente dalla disorganizzazione dei pubblici servizi — quello dei trasporti sopratutto — e dalla deficienza e dal grave costo dei materiali e della mano d'opera. Difficoltà che portarono, naturalmente, a dispendi di tempo, di energie e di denaro, che mal si conciliavano con la ristrettezza dei mezzi di cui l'impresa disponeva.

Aperta la Mostra, altri elementi e altre circostanze sopravvennero a contrariarla più o meno gravemente e direttamente; e furono le agitazioni politiche, i ripetuti scioperi, la concorrenza di altri mercati d'arte locali e nazionali, le asprezze della stagione e le sempre più preoccupanti condizioni monetarie che ostacolarono — per qualche tratto quasi addirittura sospesero — il concorso del pubblico e gli acquisti di opere.

Comunque si può sinceramente affermare che, non meno lusinghiero di quello artistico, si verificò il successo finanziario dell'Impresa, la quale riuscì infine a superare, anche sotto tale aspetto, le più ottimistiche previsioni.

Basterà dire, succintamente, che la somma delle vendite ascese alla cifra cospicua — e non mai, fino ad ora, in alcuna esposizione artistica raggiunta — di 2,539,126, lire, somma che potrà essere anche notevolmente accresciuta se le trattative, tuttora in corso, approderanno a buon fine.

Tra le opere di maggior importanza acquistate, è bene accennare a quelle di Antonio Mancini, la cui intera mostra personale venne venduta quasi in un colpo solo per la somma di *un milione e centodiecimila* lire. Inoltre —

auspice la Presidenza dell'Esposizione — tre pregevoli autoritratti, e precisamente quelli di Ambrogio Alciati, di Federico Beltran Masses e di Antonio Mancini, vennero richiesti e ottenuti in dono dalla insigne Galleria degli Uffizi di Firenze.

Nei riguardi degli ingressi i risultati furono egualmente notevoli poichè si registrarono ben 240,510 visitatori.

Concludendo: nell'insieme di questa relazione è lecito trarre motivo di alto compiacimento, non soltanto perchè esso dà le risultanze di una nobile e audace prova combattuta e vinta, ma perchè offre altresì la certezza che all'Impresa artistica veneziana — oggi più salda che mai — non mancheranno domani — in meno avverse condizioni — anche più larghi e più completi trionfi.

La Presidenza dell'Esposizione.

CIRCOLARI.

Monumenti commemorativi in zona di guerra. — *Circolare n. 56. - Ai Signori Prefetti della zona di guerra e per norma alle RR. Soprintendenze ai Monumenti aventi giurisdizione in detta zona.*

Il Ministero della Pubblica Istruzione si è dovuto preoccupare da qualche tempo, del problema dei numerosi monumenti commemorativi che vanno sorgendo in zona di guerra. Il pensiero dei promotori è certamente nobilissimo, essendo diretto ad attestare la gratitudine del paese per quei generosi che immolarono la loro giovinezza alla patria; ma ciò, purtroppo, non impedisce che tale pensiero si attui spesso in forme che contrastano in modo stridente con le ragioni dell'arte e con quelle stesse finalità a cui dovrebbero rispondere i monumenti commemorativi. La grandezza epica della guerra combattuta per quattro anni e l'alto contenuto spirituale del sacrifizio di coloro che sono caduti per la Patria, impongono una severa linea di serietà artistica nei ricordi marmorei destinati a commemorarli.

Purtroppo, tra i monumenti già eretti e tra quelli in progetto ve ne sono, sotto questo riguardo, dei pessimi: e se si dovesse continuare nelle attuali condizioni non tarderemmo a vedere i luoghi santi della nostra guerra invasi da inopportune deturpazioni

Ad evitare pertanto, che esse continuino, in contrasto con le ragioni dell'arte e con la finalità storica e morale che l'erezione di essi è destinata ad attuare, s'interessano vivamente le SS. VV. perchè invitino le Autorità comunali a non permettere la erezione in luoghi pubblici di monumenti commemorativi dei fatti e dei caduti di guerra, prima che i relativi progetti non abbiano ottenuto il nulla osta dalla competente Soprintendenza ai Monumenti.

A tal fine presso ogni Soprintendenza si potrà addivenire alla formazione di speciali Commissioni Consultive con la funzione di dar parere sui casi più importanti. Di tali Commissioni possono essere chiamati a far parte i cultori di storia ed arte, i membri delle Delegazioni di storia patria, i rappresentanti dei Sodalizi artistici e degli Enti locali e un rappresentante dell'Esercito.

S'interessano, all'uopo, le SS. VV. ad invitare gli Uffici governativi che venissero a conoscenza della erezione di monumenti commemorativi di informarne subito le Soprintendenze ai Monumenti, rimettendo loro eventualmente i progetti relativi dei quali fossero in possesso.

Confido che le Autorità comunali e tutti gli uffici interessati vorranno di buon grado corrispondere all'invito delle SS. VV. ispirato alla tutela del nostro più sacro patrimonio ideale.

Roma, 30 agosto 1920.

Il Sottosegretario di Stato
ROSADI.

Ritardo del servizio militare per gli studenti dei RR. Istituti e Accademie di belle arti. — *Circolare n. 76. - Ai Presidenti e Direttori dei RR. Istituti e Accademie di belle arti.*

Il Ministro della Guerra, accogliendo analoghe istanze di questo Ministero, comunica che ha provveduto, con disposizioni inserite nella circolare di chiamata alle armi della classe 1901, affinchè anche agli studenti dei Regi Istituti ed Accademia di belle arti del corso medio (secondo periodo del corso comune) sia concesso il beneficio dell'ammissione al ritardo del servizio militare fino al 26° anno di età.

Roma, 9 novembre 1920.

Per il Ministro
COLASANTI.

Redattore responsabile · ROMOLO ARTIOLI.

Roma, 1920 — Tipografia Editrice Romana, via della Frezza, 57-61.

N
4
B6
anno 13-14

Bollettino d'arte

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY